arta plastica 10

ABONAMENTE LA ARTA PLASTICĂ PE ANUL 1966 SE POT FACE LA UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI — BUCUREȘTI, CALEA VICTORIEI 155

INSTITUȚII: LEI 204 PE 12 LUNI

INDIVIDUALE: LEI 180 PE 12 LUNI

CONT VIRAMENT: 071020 D.O.B.

arta plastica 10

REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI

GH. COSMA: Ion Gr. Popovici 477
I. D. SÎRBU: Plastica spectacolului în teatrul de păpuşi 488
Acad. prof. G. OPRESCU: Max Arnold 492
CAMILIAN DEMETRESCU: Pictura de instinct şi limitele sale 494
DUMITRU DANCU: Cinci generaţii de iconari în comuna Laz 498
N. ARGINTESCU-AMZA: Privirea în evoluţia portretului de la Renaştere încoace 504

Cărţi şi reviste de artă

AL. PALEOLOGU: Acad. Andrei Oţetea: « Renaşterea » 510
OCTAVIAN BARBOSA: « Galerie des arts » 512

Studii

EUGEN SCHILERU: Spaţiu, lumină, culoare 513

Expoziţii

MARIN MIHALACHE: Expoziţia de pictură şi grafică din R. P. D. Coreeană 515
IONELA MANOLESCU: Arta decorativă şi producţia în R.S. Cehoslovacă .. 517
PETRE OPREA: Dan Hatmanu 519
Geta Costin Crăciun 520
NICOLAE DELAPORT: Marin Iorda 521
GH. C.: Gheorghe Coman şi Ovidiu Paştina 522

Coperta I: ION GR. POPOVICI: Victorie — ghips patinat
Coperta IV: Teatrul Ţăndărică — « Drumul piperului »

Fotografii: FLORIN DRAGU • *Prezentare artistică:* RADU VELLUDA • *Prezentare tehnică:* SANDA GUSTI

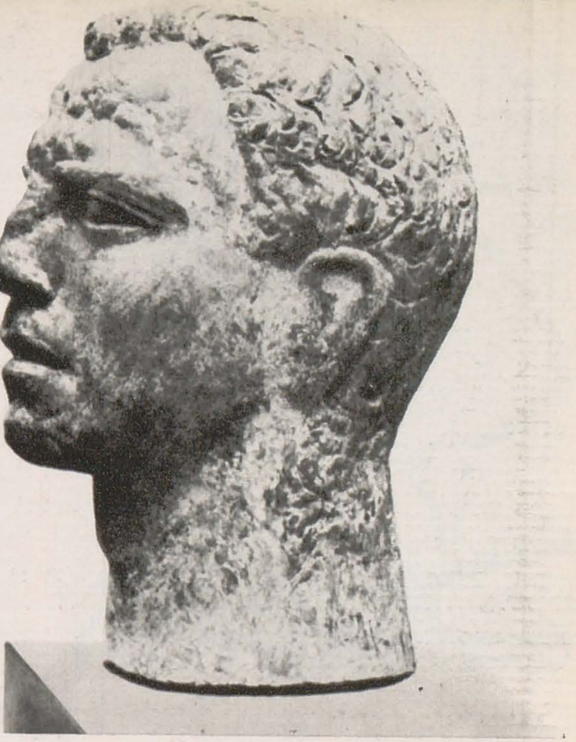
Colegiul redacţional: Corneliu Baba, Brăduţ Covaliu, Mihai Danu redactor şef adjunct, Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim, Paul Petrescu, Eugen Popa, Mircea Popescu, Ion Vlasiu redactor şef.

ON GR. POPOVICI

GHEORGHE COSMA

ION GR. POPOVICI: Proiect de monument — guașă

ION GR. POPOVICI: Autoportret — ghips patinat



Studierea și cunoașterea temeinică a artiștilor care s-au afirmat în perioada dintre cele două războaie mondiale se impune ca o necesitate obiectivă în vederea înțelegerii complexe și depline a evoluției artei românești. În acest sens, ultimii ani au marcat realizări meritorii ale istoriografiei noastre, rămînînd, desigur, încă multe personalități asupra cărora cercetătorii au datoria să-și spună cuvîntul. În rîndurile ce urmează, încercăm să prezentăm puținele date care se cunosc din viața și opera lui Ion Gr. Popovici, unul din cei mai înzestrați sculptori ai generației sale.

Fiu de învățător, s-a născut la 16 iulie 1907, în comuna Codăești, raionul Vaslui. Urmează școala de arte și meserii la Iași, apoi, în 1926, vine la București, unde urmează un an de canto la Conservator. Părăsește conservatorul și se înscrie în 1927 la Academia de Arte Frumoase. Coleg cu Emil Mereanu, Boris Caragea, Cristea Grosu, Nestor Culluri, Vlad Niculescu, Veniamin Precup și alții, optează pentru clasa de sculptură a lui Paciurea.

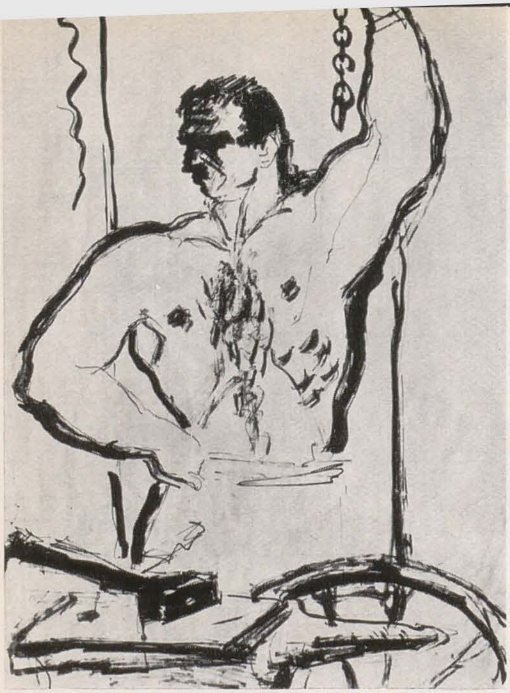
Fără să teoretizeze prea mult și fără să abuzeze de explicații didactice, cu autoritatea pe care o avea ca artist, Paciurea a știut să sugereze cu modestie și discreție elevilor săi un lucru esențial: să gîndească, să-și formeze o viziune sculpturală și să înțeleagă spiritul creator în artă.

La corectură, Paciurea nu se limita niciodată la observații de detaliu, la elemente de suprafață; lucrările migălite, executate cu o corectitudine plată, la care lipsea tocmai esențialul, îl exasperau. Pornea întotdeauna de la elemente fundamentale, de la felul cum concepea elevul sculptura, de la plantarea ei în spațiu: « Stă sau nu stă lucrarea pe soclu » — acestea erau primele criterii de apreciere. Dacă alți profesori obișnuiau să dea elevilor drept studiu de nud și compoziție invariabilul cuplu « Adam și Eva », Paciurea insista pe subiecte în care se punea accentul pe studiul mișcării, efortului. Atlași, personaje dansînd sau mai cu seamă sclavi muncind erau temele preferate date de Paciurea elevilor săi.

Ca student, Ion Gr. Popovici era în permanent conflict cu metodele academiste. De pildă, pe marginea hîrtiei pe care-și făcea studiul obligatoriu de atelier schița multe variante în interpretări personale și spunea: « studiul este pentru Fr. Storck, iar celelalte sînt ale mele »[1]. Desenul îl pasiona mult încă din anii de școală, dar nu-l satisfăceau corectura și viziunea academistă.

Popovici sesizează foarte bine exigențele profesorului său, fiind printre cei care știau cum să înceapă și pînă unde să ducă studiul. Dornic de a-și însuși tot ce-i oferea mai bun școala, urmărea cu mult interes cursurile de istoria artei ținute de Tzigara-Samurcaș și, mai cu seamă, vestitele lecții de anatomie artistică

[1] Din relatarea orală a colegilor săi, sculptorii Emil Mereanu, Cristea Grosu, pictorul A. Antoniu etc.



ION GR. POPOVICI: Schiță pentru monumentul « Grivița Roșie » — tuș

ale profesorului Francisc Rainer. Fire independentă, greu de stăpînit, își manifesta fără echivoc aprobarea sau dezaprobarea față de metodele de predare ale profesorilor săi. Se pare că se bucura de aprecierea, mai mult tacită, a lui Paciurea, care, zgîrcit la vorbă, se oprea cu o expresie aprobativă în fața lucrărilor sale de atelier.

Bogat înzestrat, Ion Gr. Popovici își însușește temeinice cunoștințe, pornind de la tradiția clasică și avînd ca obiectiv înțelegerea nouă a raporturilor volum-spațiu, ritm-mișcare în spiritul epocii contemporane. Asimilarea rodnică și nuanțată a învățămintelor din creația unor mari artiști ca Bourdelle, Maillol, Mestrovici, îi dă posibilitatea să-și lărgească sfera preocupărilor, orizontul cultural și artistic, să înțeleagă mai adînc principiile statuarei moderne.

Așa cum își amintesc foștii colegi de școală, Popovici a cunoscut multe neajunsuri materiale în timpul studenției. Lipsit aproape totdeauna de bani, nu știa niciodată ce va mînca și unde va dormi mîine. În ciuda acestei situații, era vesel, exuberant, plin de umor. Sub această aparență de bună dispoziție, se ascundea însă o viață interioară neliniștită, dramatică. Plin de vervă și atrăgător în discuții, era pasionat de cele mai complexe probleme ale artei moderne, preocupat în același timp de cunoașterea sub toate aspectele a artei noastre populare. Manifesta o sinceră admirație față de geniul lui Brâncuși, a cărui operă îl atrăgea prin legătura sa atît de evidentă cu arta țăranului român, cu creația multiseculară a poporului nostru.

După moartea lui Paciurea, în ultimul an de studiu, îl are ca profesor pe Ion Jalea, care-l prețuiește și-l încurajează.

În 1933 termină cursurile Academiei de Arte Frumoase din București, primind mențiunea « cu distincție » ca șef de promoție. Absolvind școala, frecventează o vreme atelierul sculptorului Ion Jalea, căruia îi devine colaborator și prieten. Acesta își amintește de « proiectele de monumente cu totul remarcabile ale lui Ion Gr. Popovici, într-o viziune personală cu evidente calități compoziționale și de mare expresivitate ».[1] În 1934 participă împreună cu Bori[s] Caragea și Cristea Grosu la realizarea monumentul[ui] infanteriei, din București, după proiectul lui Ion Jalea și apoi lucrează cu Cristea Grosu și Mihai Onofre[i] cîteva reliefuri în piatră, pentru o clădire publică di[n] Iași. În acest timp, obține, prin concurs, burs[a] « Paciurea » care-i dă dreptul să lucreze în atelieru[l] din curtea muzeului Theodor Aman, timp de doi an[i] (1934—1936). Locuiește chiar în atelierul de la muze[u] și doarme printre lucrările proaspăt modelate în lut, umede, periclitîndu-și grav sănătatea. Lucrează cu pasiune, participă la toate saloanele oficiale de pictură și sculptură și pregătește prima expoziție personală.

Chiar în anul de absolvire participă cu o lucrare la Salonul Oficial de pictură și sculptură, expunînd ală-

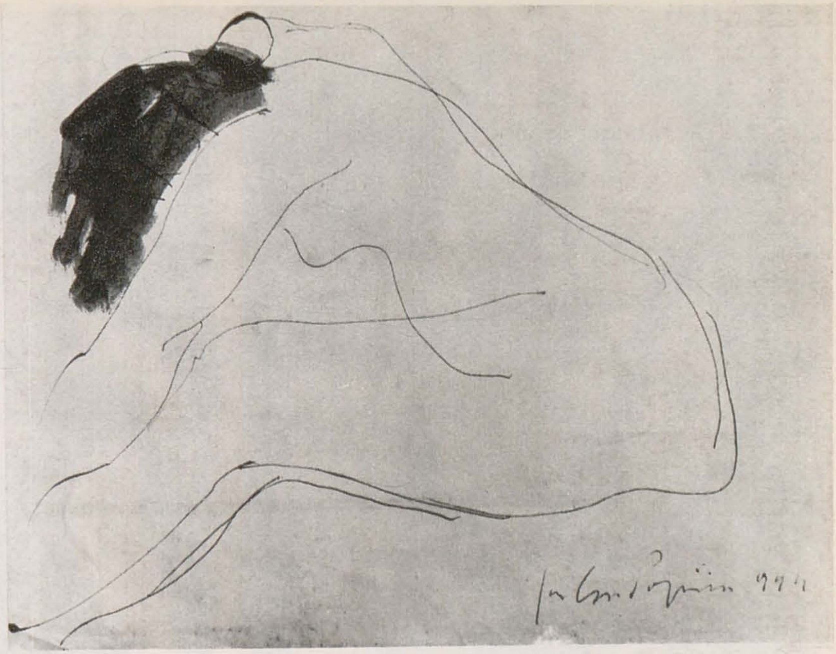
[1] Din relatările orale ale sculptorului Ion Jalea

ION GR. POPOVICI: Portret — ghips patinat

ION GR. POPOVICI: Nud — ghips patinat

ION GR. POPOVICI: Nud — tuş şi acuarelă

ION GR. POPOVICI: Nud — tuş şi guaşă



de Oscar Han, Emil Mereanu, Mihai Onofrei, o Prund și alții. Este vorba de o compoziție cu ubiect pastoral, inspirată probabil de viața de pe ıagurile de munte moldovene și reprezentînd :ioban cu un bucium și un berbec.

ımarcabile sînt mai cu seamă primele sale portrete, ıse la saloanele oficiale ca, de pildă, « Portret ață » și « Autoportret » din 1936, prezentate celași an și în expoziția sa personală, deschisă la ierul de la Muzeul Theodor Aman. În aceste por- e, artistul vădește capacitatea de a sesiza esențialul, ı stiliza puternic formele în volume ample, solid struite, viguros modelate, de mare sensibilitate xpresivitate interioară. La autoportret este eviden- mai cu seamă arhitectura construcției, energia ăturilor. Alte cîteva portrete, executate ulte- , « Rodica », « Portret de bărbat », aflat astăzi Muzeul Simu, sau prima variantă a bustului lui ›rge Coșbuc (1943), relevă posibilitățile largi pe care le avea Popovici în domeniul artei portretului.

Natură bogată și complexă, temperament ardent și original, își dedică toată energia tinerească ideilor mari, creatoare. Spirit neliniștit, pasionat, impulsiv, uneori pînă la violență, Popovici este în același timp o minte lucidă: cîntărește cu inteligență, meditează și discerne.

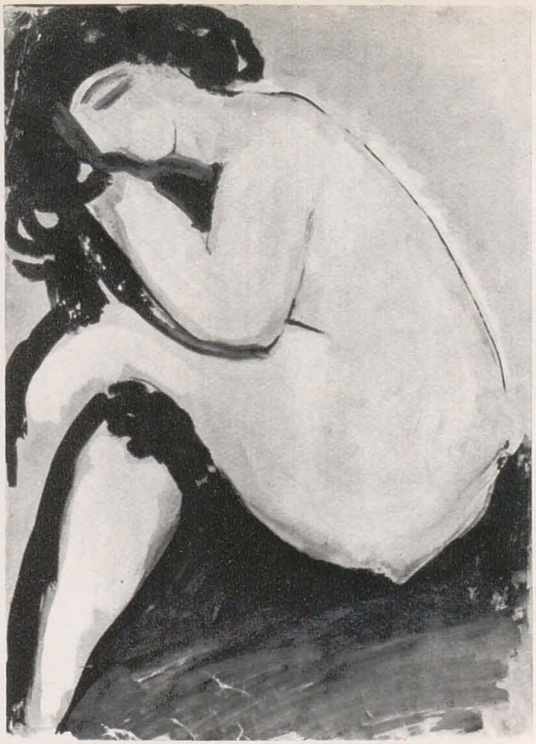
Studiile de tors, dintre care ne este cunoscut doar cel expus la Salonul Oficial din 1937, sînt exemple semnificative pentru ferventele sale căutări creatoare, privind expresivitatea corpului uman în mișcare. La 30 de ani, tînărul sculptor posedă cunoștințe temeinice de meșteșug, manifestate pregnant în acel tors care reprezintă una din realizările sale cele mai valoroase, dintr-o perioadă cînd mulți artiști se limitau la o sculptură de mici dimensiuni — cu subiecte anecdotice, dulcege — destinată decorării interioarelor burgheze sau mimau diverse curente la modă în Occident. Ion Gr. Popovici se distinge prin dramatismul, elanul, forța și sensibilitatea sa romantică, depășind concepția clasicizantă ce persista încă destul de puternic în lucrările unor colegi ai săi.

Referindu-se la lucrările « debutanților » de la Salonul Oficial din 1937, profesorul G. Oprescu sesizează calitățile lui Popovici și remarcă îndeosebi torsul său « plin de vigoare, schiță de proporții supraumane, în care se simte căldura inspirației »[1]. În alte publicații este semnalat printre « speranțele de mîine ale sculpturii noastre »[2] fiind menționat alături de Ion Irimescu, Mac Constantinescu sau Boris Caragea.

O temă preferată, ce corespunde pe deplin temperamentului său tumultuos, asigurîndu-i posibilitatea

---

[1] cf. Prof. G. Oprescu, *Doi ani de critică artistică — note și impresii*, p. 29, București, 1939.
[2] cf. Const. Prodan, *Sculptura românească*, în *Anuarul Ateneului Român*, p. 283.



de a-și concretiza preocupările în domeniul compoziției este « căderea lui Icar », pentru care face nenumărate schițe și proiecte. Din păcate nu s-a păstrat decît o fotografie [1] după una din variante, revelatoare însă, pentru modul în care artistul interpretează tema. Proiectul, ce depășea de două ori statura unui om, reprezenta căderea legendarului erou în momentul în care atinge pămîntul în spasmul cumplit al titanului ce nu concepuse înfrîngerea. Ritmul și expresia mișcării — pe care artistul o surprinde cu o măiestrie deosebită — ating o vigoare uluitoare. Datorită dinamicii, tensiunii dramatice impresionante, exploziei de elan, pe care verva execuției le potențează la maximum, lucrarea are — credem că nu greșim — un evident caracter expresionist.

[1] Fotografia se păstrează la familia artistului, iar informații suplimentare ne-a dat soția sculptorului, Nadia Popovici.

În acest timp, tînărul sculptor se impune atenției, fiind remarcat de juriul Salonului Oficial, care îi acordă premiul « Anastase Simu » pentru portretele expuse în 1936. În 1937 obține premiul Ministerului Cultelor și Artelor. În același an, face o călătorie, împreună cu pictorul Ion Mirea, la Paris, unde are prilejul să vadă și retrospectiva « Van Gogh » care-l entuziasmează.

Obține, prin concurs, o bursă pentru Școala română de la Roma.

Fascinat de frumusețea capodoperelor din muzee și colecții, uită de strictețea programului de școală, din care pricină intră în conflict cu directorul Panaitescu și este nevoit după un an să se înapoieze în țară, deși bursa prevedea doi ani de studii. În timpul șederii sale la Roma, studiază asiduu în muzee, desenează cu înfrigurare și, interesîndu-l îndeosebi arta etruscă și greacă, face copii după sculpturi antice ca pildă, portretul lui Sofocle. Deseori merge să « Torsul » din Belvedere care-i produce o prof impresie.

Din această perioadă posedăm prea puține infor cu privire la evoluția sculpturii sale. Pictorul Ion Mi prieten al artistului, își amintește de « un admi nud de femeie » lucrat în lut, fără a putea pr dacă se mai păstrează. La înapoierea în Popovici n-a putut aduce decît desene, lav pasteluri [1], lucrări ușor transportabile, din expune la sala Dalles, circa 40, în toa anului 1938, alături de pictorii Gh. Vînător Dem. Iordache.

[1] La Cabinetul de stampe al Academiei Republicii Soci România se păstrează cîteva din aceste desene, unul semnat și datat « Roma iulie 1938 ».

ION GR. POPOVICI: Nud — guașă

ION GR. POPOVICI: Nud — guașă

ION GR. POPOVICI: Filozoful Papanian — piatră

Preocupat de sculptura de monumente se consultă cu diverşi arhitecți și încearcă felurite proiecte pentru înfrumusețarea piețelor și parcurilor urbane. Foarte exigent cu sine, le distruge în cea mai mare parte. Tot atunci participă la concursul pentru monumentul « Prahova » din Ploiești, prezentînd un proiect ce înfățișa un grup statuar cu patru « victorii » [1]. Interesul pentru sculptura de monumente a fost o constantă o preocupărilor sale, așa cum o dovedesc schițele și proiectele realizate în anii dinaintea celui de-al doilea război mondial, dar, mai ales, activitatea desfășurată în acest domeniu, după eliberare. Poate că tocmai această latură a creației sale, studiată și cunoscută mai îndeaproape, ar oferi unele sugestii pentru sculptura noastră actuală de monumente. Concepția

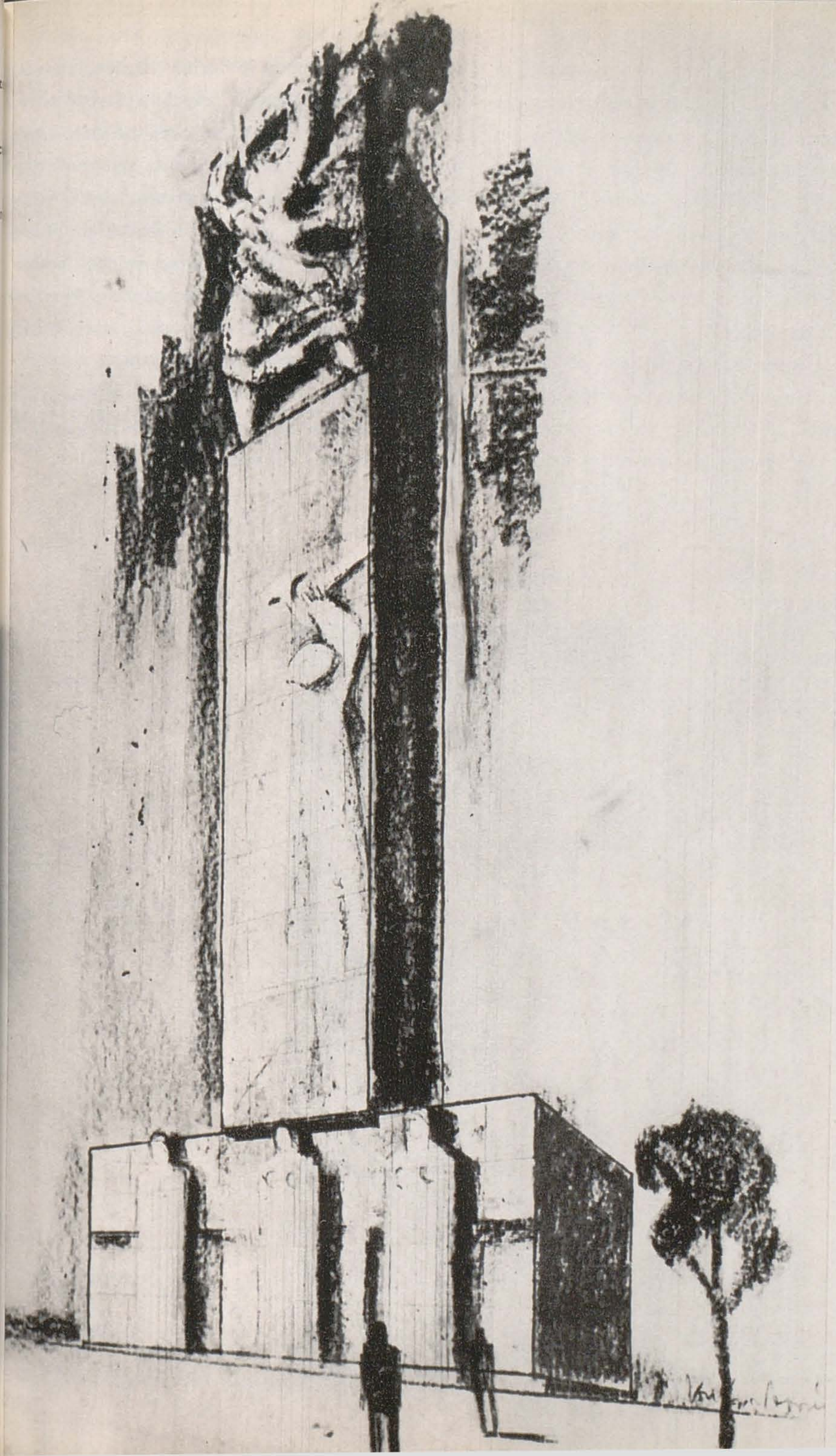
[1] După acest proiect se păstrează doar o mică fotografie destul de ştearsă (familia artistului).

ION GR. POPOVICI: Niobe — ghips patinat

Aspect din expoziţia personală deschisă în 1936, în at
sculptorului, de la Muzeul Th. Aman

ION GR. POPOVICI: Proiect pentru monumentul « Vi
— creion şi cărbune

ION GR. POPOVICI: Proiect pentru un relief monu
— cărbune şi guaşă



monumental-arhitectonică — desfășurarea în spațiu a formelor ample, clare, dinamice — atestă o viziune modernă, în care specificul statuarei a fost păstrat.

În anii războiului, grijile materiale îl silesc să accepte un post administrativ de inspector la Direcția Artelor, unde este mobilizat pe loc. În această vreme nu realizează decît foarte puține lucrări de sculptură. De la Salonul Oficial din primăvara anului 1940, cînd expune o mică lucrare intitulată « Niobe », modelată sensibil, ușor pictural, va mai fi prezent cu o altă sculptură abia la Salonul Oficial din 1944. Mai execută cîteva comenzi de portrete, dintre care amintim bustul lui George Coșbuc din Cișmigiu. Desenează, în schimb, mult și este remarcat printre participanții saloanelor de grafică. Face numeroase schițe, studii de nud în atitudini variate, în care sugerează sau accentuează volumul, formele pline, puternice. Îl pasionează dinamica mișcării, surprinsă în linii avîntate, contorsionate, dramatice. Desenul, formă rapidă de exprimare, convine de minune temperamentului său febril. În general, desenele sînt de proporții reduse, executate pe orice foaie de hîrtie, ce-i cade la îndemînă. Formele virile, robuste, exprimă forța omului în plină maturitate, printr-o linie îndrăzneț armo-

nioasă. Aceste studii — în care a părăsit total clasicele atitudini de poză — îl conduc la compoziții originale, cum sînt cele două lucrări aflate în Muzeul de artă din Iași: « Nud aplecat » și « Maternitate ». Desenul lui Popovici — care îl situează în rîndul celor mai valoroși artiști contemporani — se caracterizează prin cursivitatea liniei și vitalitatea expresiei. Trăsăturile ferme, laconice, relevă capacitatea de sinteză a artistului, profundul său simț plastic.[1]

[1] Cîteva sute din desenele artistului se păstrează la Cabinetul de stampe al Academiei Republicii Socialiste România, la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, la Muzeul regional din Iași, în colecția familiei artistului (București).

Însuflețit de lupta poporului pentru eliberare, în 1944 își reia proiectele de monumente. Lucrarea alegorică « Victorie », expusă la Salonul Oficial din 1945, este dedicată triumfului forțelor progresiste asupra fascismului. Într-o formă elocventă, artistul reușește să dea expresie simbolică ideii de luptă pentru libertate. Elanul romantic, tensiunea dramatică și patosul ideii sînt contopite într-o imagine de cea mai pură esență sculpturală.

Entuziasmat de ideea marilor realizări pe care le întrevede, Popovici execută o serie de proiecte (pentru un monument al Victoriei, un monument al Eliberării și schițe pentru monumentul « Grivița Roșie »[2], concepute în forme masive, cu vo puternice, solid plantate, capabile să reziste v îndelungată, să eternizeze evenimentele. Ar gîndea profund raporturile dintre sculptură și tectură, volum-spațiu, ritm-mișcare, căutînd sol cele mai sugestive pentru concretizarea plast ideilor abordate. Găsirea unor soluții ferici armonizarea liniei avîntate, dramatice a figurilo linia severă, geometrică a soclurilor, duce la co ziții perfect închegate, impunătoare.

[2] Șapte proiecte pentru monumentele enumerate m se păstrează la secția de grafică a Muzeului de a Republicii Socialiste România, iar cîteva desene pentru m mentul « Grivița Roșie » la Cabinetul de stampe al Aca Republicii Socialiste România.

Aspirația spre monumental, spre o viziune spațială largă, profundul simț plastic al reprezentării volumelor într-un limbaj sintetic, modelajul energic, viguros, modernitatea viziunii îl situează pe Ion Gr. Popovici în rîndul artiștilor a căror activitate marchează etapa modernă a sculpturii românești, deschisă de Paciurea și Brâncuși.

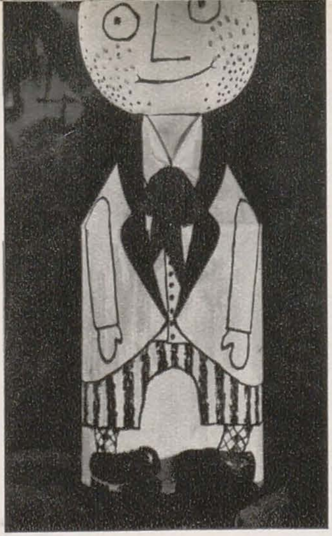
Prin îmbinarea fericită a tradiției și inovației, opera lui Popovici rămîne o pildă pentru generațiile care urmează.

Moartea sa tragică și prematură (3 august 1946) a lipsit sculptura românească de aportul deplin al acestei înzestrate și puternice personalități artistice.

ION GR. POPOVICI: Baia — guașă

ION GR. POPOVICI: Nud — tuș

ION GR. POPOVICI: Nud — guașă



Teatrul central de păpuşi din Sofia — « Ceasornicarul »

Teatrul central de păpuşi din Sofia — « Ceasornicarul »

Teatrul « Ţăndărică » — « Cele trei neveste ale lui Cristobal »

Teatrul de păpuşi din Craiova — « Jucăriile Mihaelei »

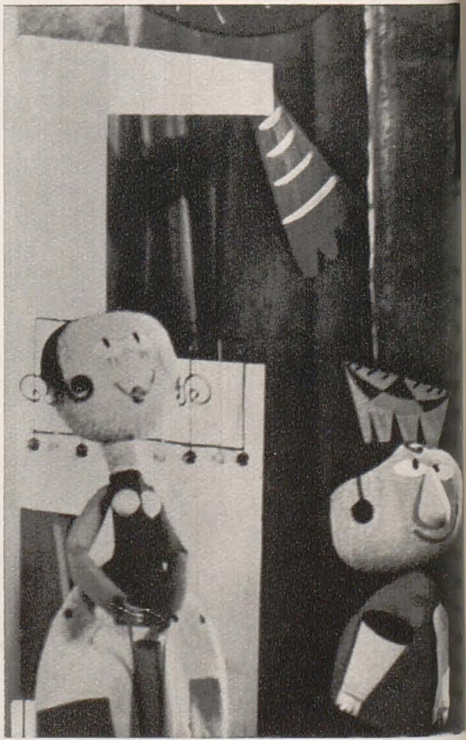
PLASTICA SPECTACOLULUI ÎN TEATRUL DE PĂPUŞI

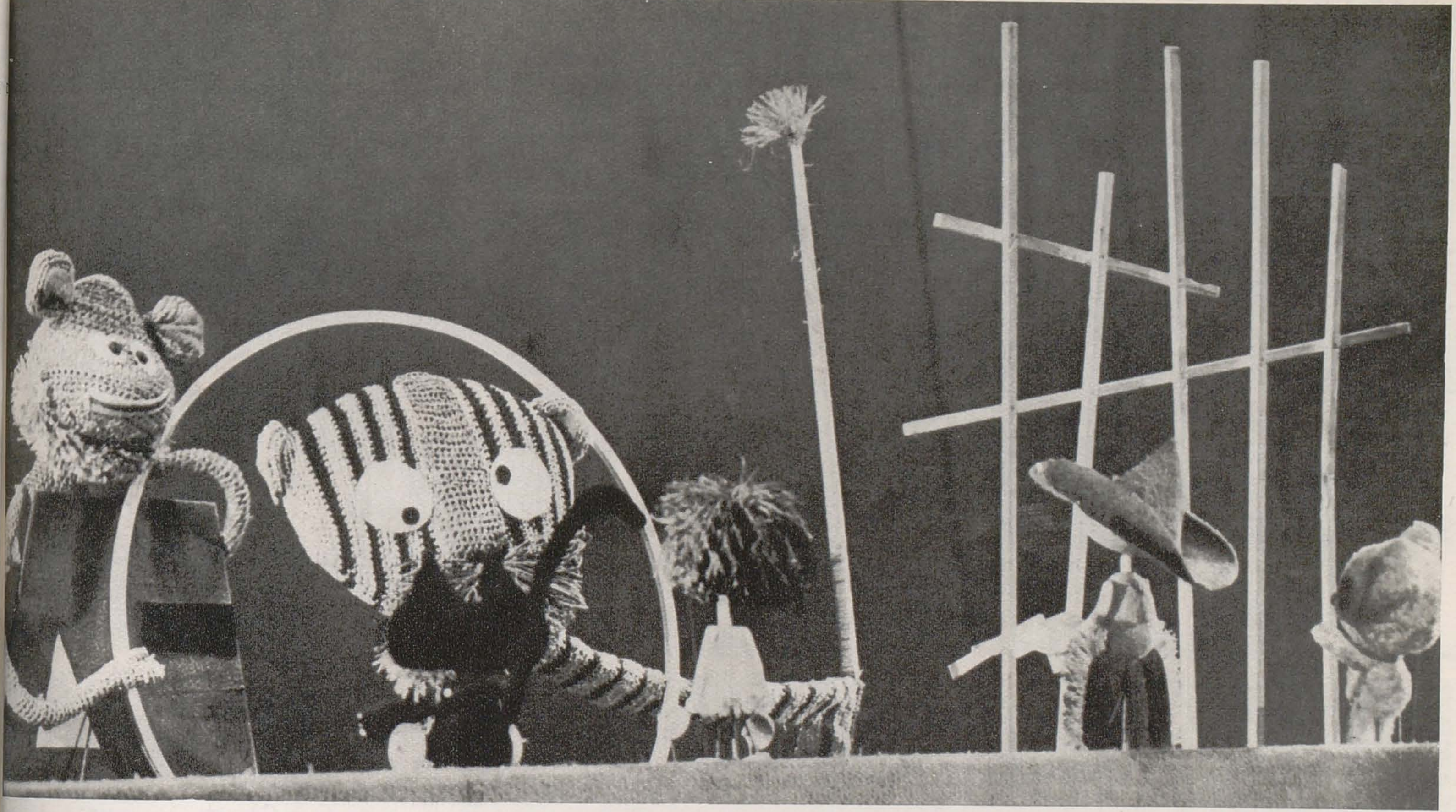
I. D. SÎRBU

Între 15 şi 25 septembrie, ospitalitatea Capitalei noastre a adăpostit în incinta teatrului-gazdă, « Ţăndărică », cel de-al III-lea Festival al teatrelor de păpuşi şi marionete. Peste 40 de formaţiuni venite din toate colţurile lumii şi-au dat întîlnire în aceste zile cu păpuşarii români, realizînd spectacole, convorbiri, schimburi de idei, experienţe şi materiale documentare într-un cadru festiv şi într-o atmosferă de prietenie şi încredere reciprocă. Încet-încet, pe măsură ce se scurgeau zilele bogate ale festivalului, participanţii şi-au dat seama că ceea ce promitea a fi un simplu concurs între echipe, o oarecare decadă a păpuşarilor din toată lumea, a devenit un moment istoric în evoluţia celei mai vechi şi celei mai noi arte omeneşti : festivalul s-a transformat în academie menită şi obligată să consemneze realitatea evidentă a păpuşii ce-şi cere dreptul la majorat şi universalitate, iar diferitele spectacole ne-au dovedit că de astă dată e vorba de o adevărată olimpiadă a graţiei, fumuseţii spiritului, umorului şi subtilităţii unei arte deosebit de complexe şi de adînci.

Şi s-au născut, desigur, o serie întreagă de întrebări : cum se explică filozofic şi social formidabila carieră a unei arte ce pînă acum douăzeci de ani era abia o modestă şi folclorică cenuşăreasă a teatrului major? Fiindcă a devenit evident — şi festivalul acesta a dovedit din plin această realitate — teatrul de păpuşi, azi, în Europa şi în toate celelalte continente (dar mai ales în ţările socialiste unde are un statut cultural şi educativ recunoscut) poate să pretindă legitimarea ei ca factor de cultură, avînd o structură, un stil, o finalitate artistică independentă, tot atît de expresivă şi de « intelectuală » ca orice artă consacrată de istorie, muzee şi teoreticieni.

Ca să înţelegem această pretenţie e nevoie de cîteva premize. Majoritatea celor care au gîndit şi au formulat păreri despre acest fenomen au considerat că « păpuşa » ca materie şi simbol reprezintă un « simptom » al unei anumite faze prin care trece cultura epocii noastre. Deşi ea a apărut odată cu omul, ca obiect magic, ca sculptură primitivă, ca jucărie pentru copii sau ca actor în bîlciuri naive şi primitive, a ţîşnit spre expresie majoră, spre valoare estetică, abia în cursul generaţiei noastre. Acest fenomen trebuie să ne dea de gîndit. *Păpuşa nu este un alter-ego material al omului; ci un alter-ego spiritual al omenescului.* Păpuşa nu e materie animată; ci este material devenit materie, materie devenită formă, formă devenită vie şi în ultimă instanţă capabilă de expresie afectivă sau intelectuală. Creaţia unei păpuşi este o ontogeneză estetică ce recapitulează sugestiv toată filogeneza voinţei şi fanteziei omeneşti în mişcare şi





evoluție. Odată născută, păpușa primește independență, sforile prin care se leagă de cel rămas în umbră nu semnifică dependența sa de om, ci identificarea sa cu o idee, cu o lacrimă, cu o bucurie omenească ce trebuie spusă și comunicată simplu și pe înțelesul tuturor.

Ca orice fenomen de cultură, apărută impetuos și categoric la o răscruce a societății umane în marș și luptă, păpușa e capabilă de mari sinteze: trecînd de la artizanat la artă, păpușa a devenit operă plastică în care culoarea, forma și volumul sculptural își dau mîna; trecînd de la nemișcare la mișcare, păpușa pretinde muzică, dans, grație și elevare; depășind sfera primitivă a teatrelor din bîlciuri, păpușa de azi pretinde un spațiu scenografic gîndit și relizat în conformitate cu stilul și drama sa personală, pretinde cuvînt, culoare, lumină, recuzită, figurație etc. Iată cum, prin cîteva salturi calitative plastice, muzica și poezia sînt obligate a se sintetiza într-un spectacol în care fiecare cedînd din autonomia sa, realizează o unitate artistică nouă și originală. Cunosc foarte multe încercări de a se traduce muzica în poezie sau culoare; culoarea în sunet și cuvînt; cuvîntul în formă sau melodie. Dar sinteza care reușește în teatrul de păpuși (nu întotdeauna; procedeele de dozare încă nu sînt prea bine puse la punct) este totuși miraculoasă. Astăzi, teatrul de păpuși poate aborda cu mijloace proprii toate problemele teatrului major: drama, tragedia, comedia. Poate realiza o poezie lirică, un dans expresiv, o bufonerie del'Arte; poate face clownerie de circ, vodevil ironic, poate satiriza orice; poate reda gînduri filozofice, mituri străvechi, drame actuale, poate să exprime tot omenescul avînd uneori chiar ironice ieșiri față de defectele oamenilor. Păpușa e o lume, e o demiurgică realitate; păpușa e o sinteză, o metaforă, poate deveni oricînd un simbol al omenirii prinse între problemele majore ale civilizației și culturii sale.

★

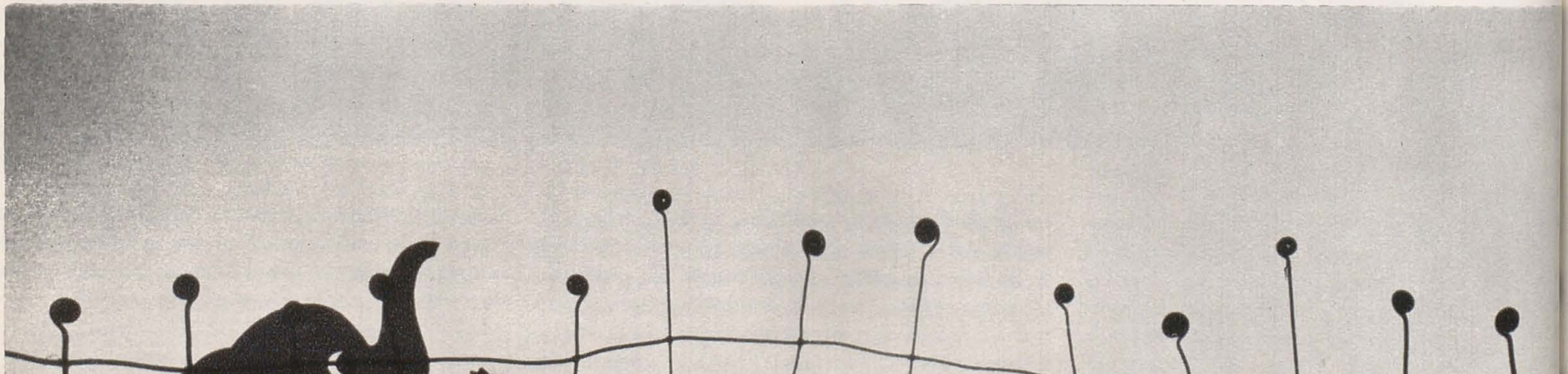
Spun unii că Teatrul liric, Opera, este consecința descoperirii de către muzicieni a esenței teatrului de proză. Se poate. De multe ori confluența fericită între două arte a dat naștere unor hibrizi geniali — așa cum tot atît de multe ori, diferitele amestecuri au eșuat în kietsch-uri lamentabile. În cazul teatrului de păpuși, toți cei care au asistat la spectacolele Festivalului precum și la bogata expoziție deschisă cu această ocazie, au fost unanim de acord că *Teatrul de păpuși în formula sa modernă, actuală, este rezultatul categoric al descoperirii de către artiștii plasticieni*

Teatrul « Pantopuck and Violet » din Londra — « Divertismen

Teatrul de păpuşi din Alba-Iulia — « Sus, tot mai sus »

Compania Philippe Genty din Paris — « Les Farfadets »

Teatrul de marionete din Stockholm — « Regele Ubu »



(pictori, sculptori, arhitecți, scenografi, graficieni, etc.) *a valențelor expresive ale păpușii*, ca formă, mijloc, mișcare și simbol. Mai mult decît atît: luînd în considerare evoluția în spirală ascendentă a acestei arte, s-au riscat definiții și mai categorice. De pildă: « Teatrul de păpuși este teatrul formelor plastice în mișcare » (Desideriu Szilagyi, director și scenograf al Teatrului de păpuși din Budapesta, membru al UNIMA), sau « orice teatru în care actorii, decorul, acțiunea aparțin caracteristicilor artei plastice, este teatru de păpuși » (prof. Harro Siegel, din R. F. G., membru UNIMA). Nu îndrăznim deocamdată o prea categorică luare de poziție pe această linie. S-ar putea ca foarte curînd, muzicienii și literații să încerce o revanșă, începînd o ofensivă din punctul lor de vedere împotriva hegemoniei prezente a plasticii. Un fapt e incontestabil: așa cum se prezintă azi teatrul de păpuși, el este un spectacol în care supremația o are vizibilitatea: pictorul scenograf a ajuns factorul de prim rang, depășind la mare distanță atît pe regizor, cît și pe autorul ideii sau dialogului. Fenomenul este încă în curs, sîntem obligați să-l consemnăm în plin « statu-nascendi ».

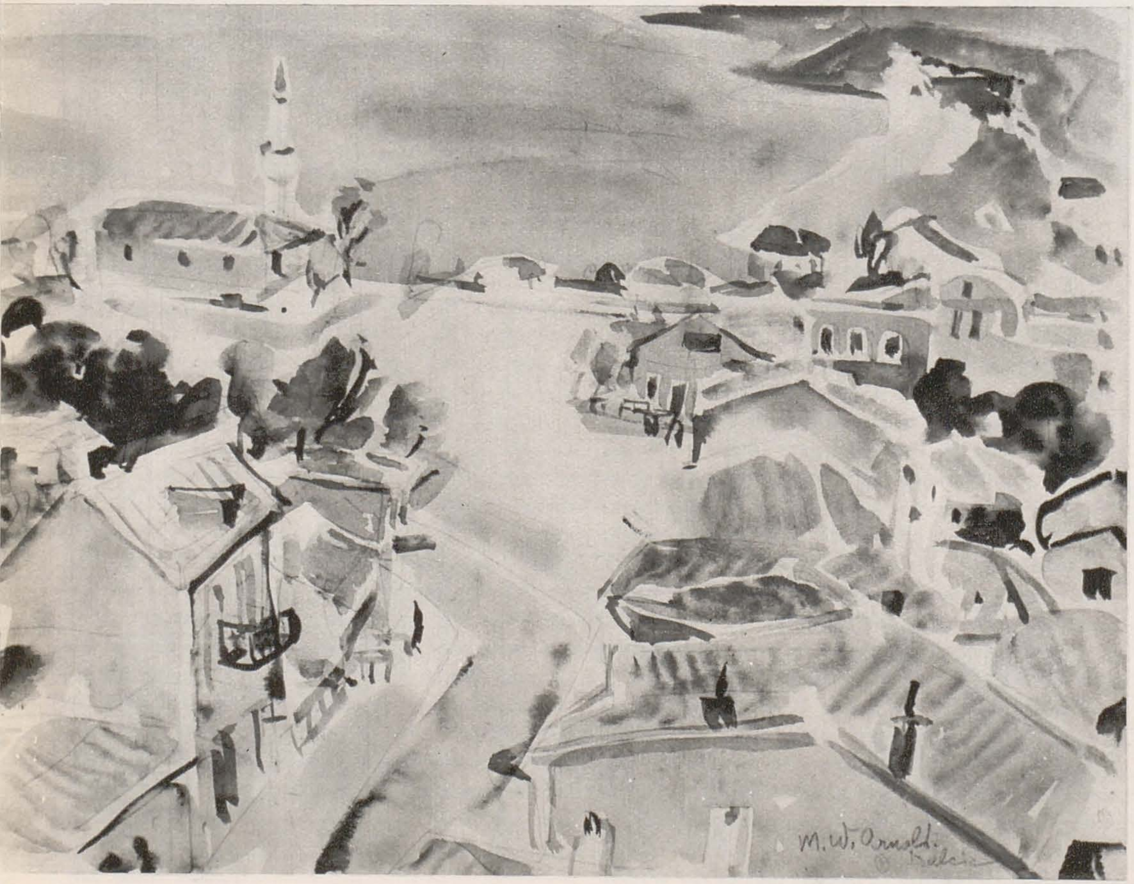
E limpede — desenul animat ne-a dovedit-o — că dacă înșir alături, în succesiune, diferitele schițe, poziții pe care le crează un pictor despre un anume personaj, obțin filmul în mișcare al respectivei figuri. În desenul animat se mișcă conturul, caricatura — într-un spațiu și un decor iluzoriu, fictiv. Dacă construiesc o păpușă, am posibilitatea tehnică și dinamică, ca această operă picturală — sculpturală să-mi poată desfășura prin mișcare tipică toate valențele ei apriorice. Păpușa e o operă caleidoscopică, dinamoscopică: ea mă poate elibera de static, de ramă, de soclu. Ea vine să-mi ofere în locul axelor fixe ale spațiului și timpului înghețat, un spațiu și un timp muzical și ideativ. Nimeni nu neagă azi că picturile vibrează și cîntă; că sculpturile vorbesc și se mișcă. Dar e o mare diferență între iluzie și realitate; între metafora spirituală a mișcării interne și mișcarea, schimbarea reală. Curios paradox: o lungă contemplare a unui tablou ți-l dizolvă în poezie, muzică sau dramă. O atentă și total dăruită contemplare a unui spectacol de păpuși, îți lasă pînă la urmă senzația sincronică a unei expoziții de tablouri făcute de un singur și inspirat pictor.

Am putea risca o metaforă: spațiul și timpul sînt complimentare și relative, așa cum relativă mi se pare și mișcarea artelor plastice. Trăim o epocă de tumultoase schimbări, căutări, experiențe. Ceea ce e inovație azi (în artă, mai ales), poate să fie modă mîine și poate deveni manieră desuetă poimîine. Arta plastică a părăsit severa și bătrîneasca tutelă a anatomiei și naturii ca atare: și-a descoperit alte lumi, alte legi, alte idealuri. Din înălțimile cosmice ale spațiului infinit, pînă în sferele ciudate ale atomului sau celulei organice, rațiunea faustică a creatorilor caută drumul spre esență. Nesfîrșitele formule de artă nu sînt decît răspunsuri metaforice la marea întrebare: Ce este esența lumii? Ce este materia? Cine sînt eu?

(urmare în pag. 523)

MAX ARNOLD

Acad. prof. G. OPRESC



Modestia și discreția, o timiditate nativă, adese
insurmontabilă, sînt în mare parte cauza pentru ca
Max Arnold n-a pătruns în opinia publică, în grad
în care ar fi meritat. E totdeauna riscat și poate tre
chiar ca o impertinență de prost gust, ca atunci cî
vorbim de un artist român să-l comparăm cu străi
contemporani și din aceeași categorie, ridicînd ton
și împărțind epitetele elogioase cu prea multă dăr
cie. Dar, în adevăr, nu cred că printre acuareliștii d
vremea lui, chiar englezi, pentru care acest gen d
artă însemnează atît de mult, să fie vreunul care s
întreacă, poate nici chiar să egaleze pe Arnold.

Viața lui în tinerețe se cunoaște puțin. Cunoaște
mai bine porțiunea ei, din anii pe care i-a petrecut î
București, trăită mai mult împreună cu cei care pract
cau atunci aceeași artă sau cei care îi cercetau ș
povesteau istoria. În acea vreme, tăcut din fire,
apărea uneori acolo unde se strîngeau confrații, m
totdeauna alături de soția sa, a cărei vitalitate, energ
și dorință evidentă de a constitui un cerc de rela
sociale, cu cei care ar fi putut fi utili, sau cel pu
prețuitori ai artei soțului său, erau proverbiale. T
așa de proverbială era și grija aproape maternă pe ca
o purta soțului, de o sănătate delicată, grijă care apăr
chiar atunci cînd se găseau în public, în ședințe amica
de cafenea, printre artiști, în timpul vizitării unei ex
poziții, sau, pentru mai rari prieteni, în apartament
lor din str. Spiru Haret. I-am întîlnit eu însumi d
cîteva ori și mi-aduc aminte cu plăcere de conversaț
noastră în trei, căci doamna Arnold era totdeau
prezentă, și intervențiile sale punctau energic unel

afirmații privind datele, care avuseseră importanță în evoluția soțului său, aduceau preciziuni, căci memoria sa părea sau se pretindea a fi mai sigură decît cea a lui Arnold, completa spusele domoale ale acestuia, relative la una sau alta dintre lucrările sale, ori împrejurările în care fuseseră executate, o apreciere competentă și onestă asupra unui alt artist, formulată totdeauna cu o binevoitoare înțelegere, sau o informație interesantă, privind natura genului în care el însuși își făcuse numele cunoscut.

Ca să-l definesc pe Arnold cum merită, am vorbit de faimoșii acuareliști englezi. Cel mai celebru dintre ei, Turner, este un imens artist, poate cel mai mare pe care l-a produs genul acuarelei. În operele sale, ce ne uimește mai mult este felul cum el împarte lumina, participarea acestui element vital într-o compoziție, cu exploziile sale de o îndrăzneală irezistibilă, care fac din fiecare acuarelă a sa ceva în același timp plin de un mister dramatic, dar și de o veridicitate uimitoare, cum sînt mai ales interpretările celebre aduse din călătoria la Veneția. La Arnold, nota dominantă, cea care-l caracterizează și-l ridică cred, nu numai deasupra celor care la noi s-au servit de acuarelă — și ei sînt relativ numeroși și talentați — fie el chiar un Grigorescu, este felul cum interpretează prezența aerului într-o compoziție, cum îl evocă, cum reușește să facă din el agentul dominant. La Arnold, aerul e răspîndit de la un cap la altul al acuarelei, circulă, aproape îl simțim suflînd.

Dar Arnold a pictat și în ulei. Eu însumi posedam o natură moartă și un cap de evreu, ultimul adus dintr-o călătorie a sa, din Palestina sau de undeva din Orient, alături de cîteva peisaje, tot din aceste părți ale lumii. În natura moartă, de la un pictor care știe să aplice materia colorantă cu atîta precizie și atîta ușurință, și reușește întotdeauna s-o facă străvezie, ea este opacă, întunecată și greoaie, în contradicție cu marele

(urmare în pag. 524)

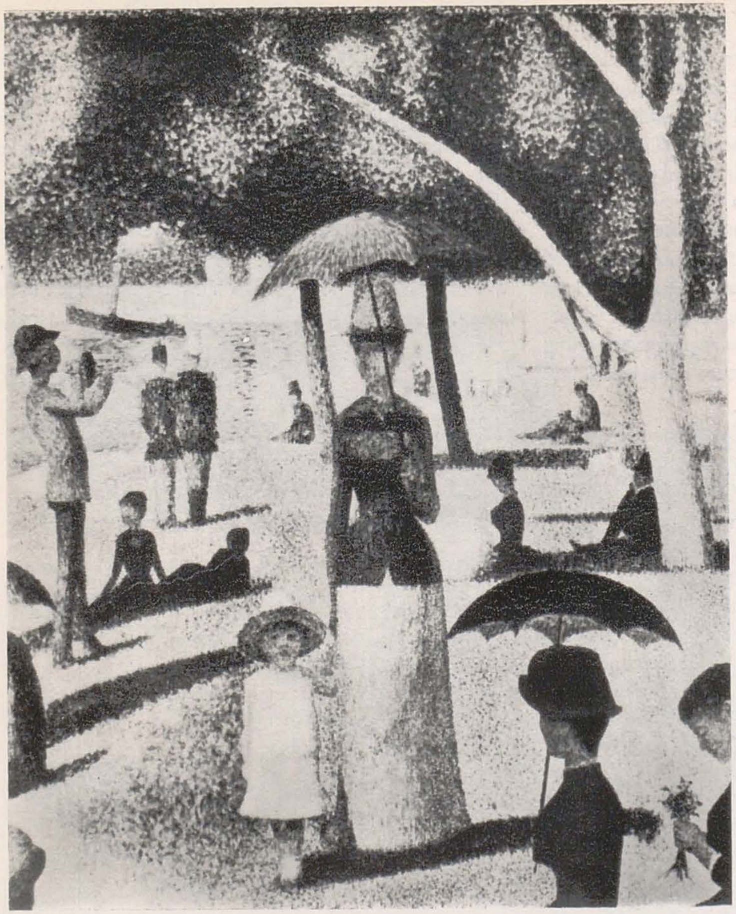
MAX ARNOLD: Cap de evreu — ulei

MAX ARNOLD: Peisaj din Balcic — acuarelă

MAX ARNOLD: Pod la Florența — acuarelă

PICTURA DE INSTINCT Ș
LIMITELE SAL

CAMILIAN DEMETRESC



Poți picta din instinct așa cum cînți din instinct, fără să te învețe nimeni; dar nu poți compune o simfonie. Dacă un tablou este un concert, o mare frescă murală echivalează cu un oratoriu.

Dar care cioban presupune că prin cele șase găuri ale fluierului său ar putea trece, întreagă, partitura unui concert de Vivaldi? Sau care zugrav de bina se va gîndi că pe paleta lui s-au zămislit celestele acorduri ale « Nativității » lui Piero della Francesca?

Tradiția naivilor, a picturii de instinct își are farmecul ei, e străveche. Dar cîți artiști mari de instinct cunoaștem?

Legenda lui Henri Rousseau — le Douanier — e falsă. Desigur, acei comentatori ai săi care îl consideră un simplu naiv, un diletant dus de mînă de instinct, au văzut studiile făcute pe natură care i-au servit ca punct de plecare pentru lucrările sale definitive.

Asimilînd limbajul impresionismului, practicîndu-l o vreme în pictura sa, Rousseau atingea nivelul unui Sisley sau Pissarro.

Cînd mai tîrziu, ca și Cézanne și Seurat, înnobila acest bagaj impresionist, transformînd impresia fugară în certitudine, el reda în mod surprinzător picturii europene sensul și marea soliditate a stilului.

Studiul modelat impresionist în fața naturii era puternic interpretat în atelier și turnat, am putea spune, în material definitiv. Schița devenea marmură.

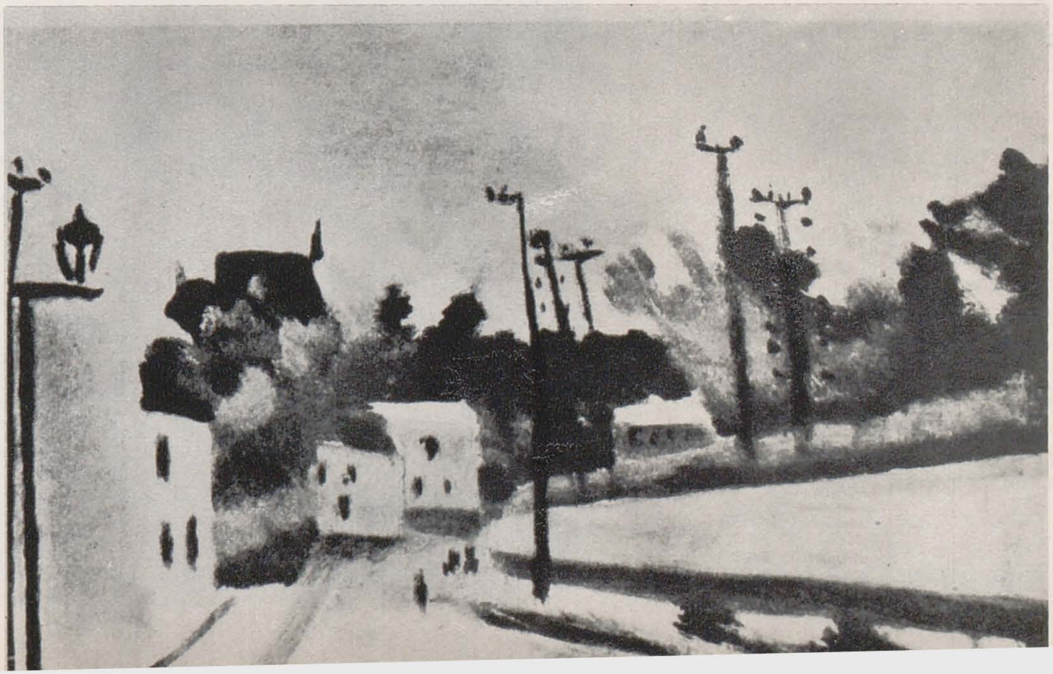
Este de ajuns să ne gîndim la femeia culcată pe nisip în deșert, (« La bohémienne endormie »), pe care o adulmecă leul sub discul lunar, sau la acea « Venus » neagră protejată de hățișurile stilizate ale junglei. Prin această transpunere, impresia este eliminată din peisajele sale. Pictura sa participă la acea lumină egală și clară a unor primitivi italieni și flamanzi.

Și, poate că într-un anume mod, « naivitatea » repre-zentărilor sale a jucat rolul de corectiv necesar al con-venției academice clasice, perpetuate în secolul al XIX-lea, în pofida romantismului și impresionismului.

Printre cei care au comentat arta lui Douanier Rousseau menționăm pe Wilhelm Uhde — care l-a cu-noscut în 1907 și a scris prima monografie despre el — și pe eseistul și romancierul Jean Cassou.

Uhde în lucrarea « Cinci maeștri primitivi : Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine » spune:.. « Acești artiști posedă harul de a crea dintr-o neînsem-nată banalitate mari emoții, dintr-o sărăcie exterioară o bogăție interioară », dar, adaugă el, « producți-lor artistică nu este diminuată de faptul că ea a fost realizată pe pînză cu ajutorul unor mîini stîngace... ».

* Din prefața lucrării *Culoarea*, în curs de apariție în Editur[a] Meridiane.



SEURAT: La Grande Jatte (detaliu) — ulei

HENRI ROUSSEAU: Malakoff, stîlpii de telegraf — ulei

HENRI ROUSSEAU: Studiu pentru Malakoff, stîlpii de telegraf

Poate fi însă vorba de « mîini stîngace » în cazul lui Douanier Rousseau? Nu presupunem că această expresie e folosită ca o metaforă. Uhde se referă efectiv la stîngăcia meșteșugului. Dar dacă putem vorbi de o *stîngăcie* în înțelesul *naivității*, aceasta nu s-ar putea referi decît la modalitatea de a-și imagina scenele și nicidecum la meșteșug care este — am putea spune — la Douanier Rousseau, desăvîrșit: nu atît sub aspectul artizanal cît al procedeului estetic. Cei care practică pictura, înțeleg mai bine acest lucru.

Cassou, în ampla sa lucrare « Panorama artelor plastice contemporane » declară: « Am remarcat în producția artistică a timpului nostru, prezența unei creații instinctive care nu se fundează pe nici o învățătură. Această problemă s-a pus în modul cel mai expres în cazul lui Henri Rousseau denumit Douanier Rousseau. . . » care, după părerea autorului, a trăit « în simplitatea sa ca într-o stare de somn fără a cunoaște nimic din lumea înconjurătoare și fără a avea putința să o cunoască. . . ». Iar cînd Cassou îl recunoaște ca pe « unul din maeștrii artei franceze, azi la Louvre » se avîntă afirmînd că « cea mai frumoasă pictură poate fi făcută de un ignorant și în afară de căile trasate. . . ».

Referindu-se la corespondența picturii sale cu cea a primitivilor prerenascentiști, afirmă că lucrările sale « au fost executate cu aceeași conștiință, minuțiozitate și în același spirit ».

Dar, se impune întrebarea, poate fi considerată pictura acestor primitivi produsul unor ignoranți? Se pare că autorul însuși se îndoiește de acest lucru, cînd, referindu-se la această corespondență, precizează: « Publicul. . . vorbește de stîngăcie: este un cuvînt care nu înseamnă nimic pentru noi care sîntem astăzi convinși că orice stil afectează unele disproporții și unele maniere, nu pentru că artistul *nu a știut să facă altfel*, ci pentru că *nu putea să nu vrea să facă astfel*. »

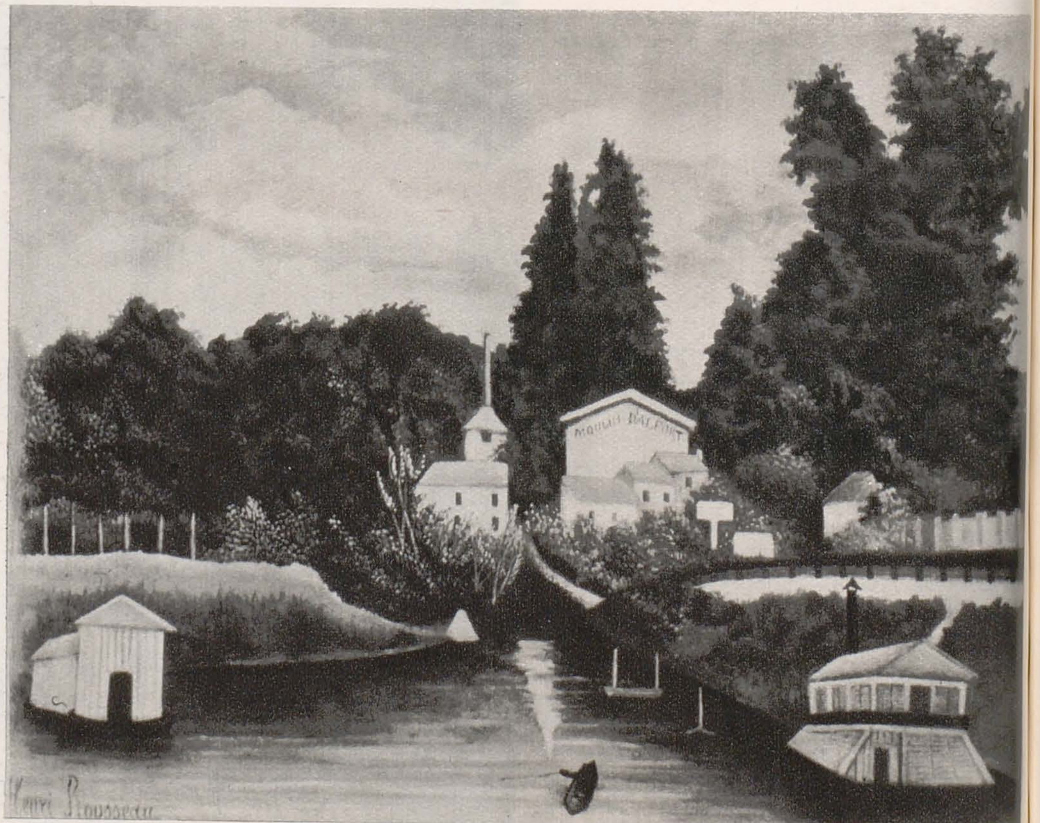
Poate fi vorba de ignoranță în arta lui Douan Rousseau, de o « creație instinctivă care nu se baze pe nici o învățătură », cînd chiar autorul recunoa caracterul *voit* al acestei arte și mai ales cînd . . n ce măsură Rousseau a asimilat experiența impre nistă în creația sa odată cu marea lecție a muzeel

Din acest punct de vedere, aceste texte arunc lumină falsă asupra marelui pictor Douanier Rousse întreținînd o legendă eronată.

Van Gogh, pentru a ne referi la încă un exemp a fost și este considerat un mare instinctiv. Dar d publicarea scrisorilor sale, mai ales a celor adres fratelui său Théo, cu greu i s-ar mai putea expl opera ca un produs singular al instinctului.

Cu o fervoare gravă pentru cultură [1], cercetă și teoretician al sensurilor picturii, el este în prin

[1] . . . « Pentru a numi o pasiune între altele, am o pasiune mult sau mai puțin irezistibilă pentru cărți și am nevoie d mă instrui continuu, de a studia. . . » (scrisoarea către T din iulie 1880, Borinage)



HENRI ROUSSEAU: Moara din Alfort — ulei

rînd un gînditor umanist și unul din precursorii acelei depășiri în evoluția culorii care aparține încă viitorului.

Dominat de culoare, dar dominîndu-i lucid complicatul aparat, a știut să supună pasiunea metodei, făcînd să emane din retortele disciplinei, o flacără de o dramatică exuberanță.

Textele care îi însoțesc și îi explică lucrările fac parte integrantă din opera sa, fiind ele însele mesaje tulburătoare ale unei patetice conștiințe. Pictînd portretul unui prieten, Vincent îi mărturisea fratelui său Théo: « Vreau să pun în tablou prețuirea și dragostea ce i-o port. Ca să încep, îl voi picta așa cum este, cît voi putea mai asemănător. Dar tabloul nu e sfîrșit. Pentru a-l termina voi proceda ca un colorist arbitrar. . . În spatele capului, în loc de a picta banalul perete al unui apartament meschin, voi picta infinitul, punînd un fond simplu din albastrul cel mai generos, cel mai intens pe care îl pot obține și prin această simplă asociere, capul blond luminat, pe acest fond albastru intens va produce efectul misterios al unui astru în azurul profund ».

Creată în numai zece ani, opera sa constituie rodul unei elaborări în care pasiunea, inteligența, cultura și metoda, rațiunea și disciplina severă au dat instinctului strălucirea și dimensiunile geniului.

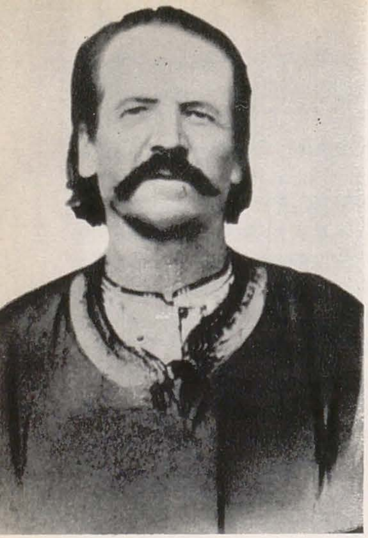
★

Instinctul în artă, rezumat la sine însuși, posedînd energii virtual nelimitate, nu poate depăși, necultivat, barierele improvizației. Impuls impalpabil al afectului, el nu se poate concretiza în obiectul material al lucrării de artă, necatalizat de ceea ce numim cultură plastică, gîndire, într-un cuvînt știința picturii. Un mare instinct de pictor, lipsit de putința de a se exprima, erupe necontrolat, dînd naștere unui lucru fragmentar și incomplet, compromis de la început de fragilitate fizică și estetică. El are nevoie de o tehnică pe măsura dimensiei sale. Și nici atunci, forțele rațiunii și inteligenței nu-i vor putea struni voința impetuoasă și anarhică, decît prin efortul concentrat al meditației și al elaborării.

« . . . Marile genii rareori au improvizat. A improviza, cu alte cuvinte a schița și a sfîrși deodată, dintr-o răsuflare, ar însemna pentru un muritor să vorbească limba zeilor ca pe limba sa de toate zilele. Ceea ce am putea numi improvizație la pictor, ar fi rapiditatea execuției fără retușuri și fără reveniri; dar fără eboș, fără un eboș savant și calculat în vederea încheierii definitive, acest tur de forță ar fi imposibil, chiar pentru un artist ca Tintoretto, care trece printre cei mai rapizi pictori, și chiar pentru Rubens însuși» (Delacroix).

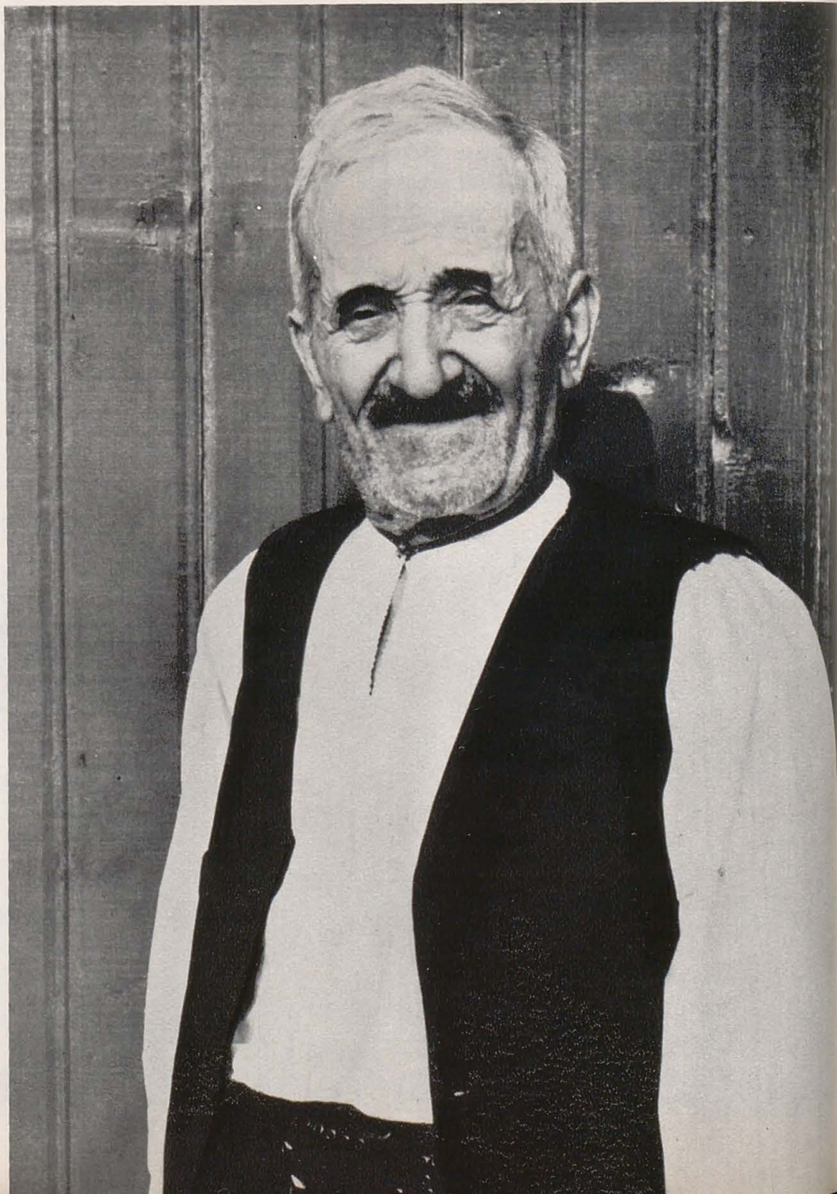
(urmare în pag. 525)

HENRI ROUSSEAU: Studiu pentru « Moara din Alfort »



CINCI GENERAȚII DE ICONARI ÎN COMUNA LAZ

DUMITRU DANCU



Pictura populară pe sticlă se bucură, în ultima vreme, de prețuirea ce i se cuvine. O expoziție românească, organizată în străinătate, a cules anul acesta, sufragii unanime, concretizate în cronici și articole elogioase apărute în ziare și reviste de artă din Belgia, Germania Federală și Danemarca.

Valorificarea picturii pe sticlă este doar la început. Studiile, puține cîte au apărut, încă nu cuprind întregul profil al problemei; infime ca volum, ele constituie totuși o bază pentru cercetările viitoare.

După Nicula Gherlei, Scheii Brașovului și Făgăraș, Lazul — comună pitorească pe malul rîului de munte Frumoasa, în fermecătoarea vale a Sebeșului, a intrat în competiția producției de pictură pe sticlă, încă din al XVIII-lea veac. Lazul a fost cel mai renumit « centru », ca valoare artistică, din cuprinsul localităților vecine: Sebeș, Săscior, Căpîlna și Lancrăm. Cercetarea datelor scrise și orale ce se referă la acest centru ne îndreptățesc să afirmăm că au existat patru familii de iconari — familiile Poienaru, Zamfir, Morariu și Rodian — totalizînd vreo cincisprezece meșteri

Ilie Poienaru

Ilie Poienaru II

ILIE POIENARU: Judecata din urmă

a căror activitate s-a desfășurat pe o perioadă de peste două veacuri. (Un Ion Zugravul lucra la Laz în 1740). Articolul de față se referă numai la familia Poienaru, numărînd cinci generații în comuna Laz, care și-au transmis « din tată-n fiu » meșteșugul zugrăvitului pe sticlă.

Familia Poienaru, originară din Poiana Sibiului, sat așezat pe un platou înalt deasupra Văii Sebeșului, va fi purtat, desigur, în satul de obîrșie, un alt nume. Dar ajunsă în Laz, oamenilor din această familie li s-a spus Poienari, adică veniți din Poiana. *Savu Poienaru* pare a fi primul venit. Date asupra existenței sale și a felului cum picta nu s-au păstrat prea multe. Cea mai veche icoană semnată și datată în Laz — cunoscută pînă acum — aparține acestui meșter. La 1806, cînd Savu semnează și datează o « Maica Domnului Împărătiță », pictura sa se afla sub autoritatea stilului bizantin al icoanelor pe lemn. « Împărătița», așezată pe un tron somptuos, este desenată, ca și fiul ei, hieratic; personajele sînt înveșmîntate cu straie prețioase, ce cad în falduri. Tonurile reținute,

însă cu îndrăzneală armonizate, ne vorbesc despre sensibilitatea cromatică a iconarului. Stabilirea lui Savu în Laz este probabil anterioară anului 1800, căci la 1802 se naște acolo *Simion Poienaru*, fiu după unii, nepot după alții, al lui Savu Zugravul. Simion Poienaru (sau Simion Zugrav în Laz, cum obișnuia să semneze), a deprins meseria de tînăr, stăpînind — înainte de douăzeci de ani — un desen precis și un colorit care presupune serioase cunoștințe. Un « Sfînt Nicolae », semnat și datat 1821 în Laz (aflat în colecția Iuliana Dancu), învederează aceste calități. Este cea mai timpurie datare cunoscută în activitatea lui Simion, care împlinise pe atunci nouăsprezece ani. Ca și tatăl (sau unchiul său), Simion pictează în disciplina erminiilor, în stilul iconografiei bizantine. Mai tîrziu, Simion avea să-și afirme independența și originalitatea, simplificînd desenul sau compoziția, accentuînd elementele florale de decor și cadru. Personajele își pierd rigiditatea, veșmintele sînt mai puțin somptuoase. Pe măsură ce Simion înainta în stăpînirea meșteșugului, cîștiga în varietate tematică. Faima numelui său răspîndindu-se în întreaga zonă a Mărginimii Sibiului, Simion este chemat în 1827 să zugrăvească interiorul unui osuariu construit din lemn, în preajma bisericii din satul Jina. Avînd ca suport pînza, pictura acestei mici capele, înfățișînd portrete și compoziții, este organizată în casete de dimensiuni variate. Simion va ataca compoziția și în pictura pe sticlă, reușind adesea să facă lucrări de un înalt prestigiu artistic, ca de pildă « Învierea », datată 1837, în care scena centrală, încadrată de 13 casete mici, dispuse în chenar, ilustrează momente din viața lui Isus. Caracteristic în icoanele lui Simion sînt ochii pe care supradimensionîndu-i, obținea efecte de o expresivitate dominantă.

Simion a trăit și a lucrat pînă în 1872. Două icoane semnate de el în 1829, aparținînd Muzeului regional Sebeș și muzeului sătesc din Poiana, au figurat printre piesele de rezistență ale expoziției organizată în 1965 în trei țări din Occident.

Zugravul Simion Poienaru a avut trei feciori: Toma, Ion și Ilie. Primul din ei, *Toma Poienaru* nu obișnuia să-și semneze icoanele, așa încît identificarea lor este extrem de dificilă. Se pare însă că el era iscusit în mînuirea desenului și înzestrat cu un remarcabil simț al culorii. În catalogul expoziției, recent deschisă în străinătate, trei icoane datate 1840, 1841 și « mijlocul secolului al XIX-lea », aparținînd Muzeului Brukenthal, sînt atribuite lui Toma Poienaru. Această atribuire o socotim eronată, cel puțin în ce privește anii 1840 și 1841, întrucît la acele date Toma avea o vîrstă fragedă (8,9 ani) și este greu de admis ca el să fi atins măiestria pe care o reclamă calitatea artistică a celor două piese din colecția Muzeului Brukenthal.

Toma se mai îndeletnicea și cu sculptura în lemn, realizînd diferite simboluri și obiecte de cult, rame ornamentate cu brîie și destinate icoanelor pe sticlă. Înzestrat cu bunăvoința de a transmite meșteșugul, Toma a format un tînăr consătean, pe Ion al Măriuții care — continuînd învățătura din sat la un meșter din Viena — a zugrăvit înainte de 1900 biserica din Laz. În plină desfășurare a talentului său, Toma Poienaru se stinge din viață la 42 de ani.

Fratele său *Ion Poienaru* (1838—1903) n-a izbutit să stăpînească meseria la nivelul înaintașilor săi. El s-a mărginit, mai mult, să-și ajute frații la operațiile auxiliare, pictînd — în același timp — cruci de lemn. În schimb, al treilea fiu al lui Simion, *Ilie Poienaru* s-a afirmat ca un prodigios talent, lăsînd un impresionant număr de icoane, lucrate cu pasiune pentru detalii și ornamente, în culori vii, cu un deosebit simț al compoziției. Cei 78 de ani ai vieții i-au îngăduit să-și rafineze desenul și să-și acorde armonios paleta. Ilie a pictat și pe lemn, metal și pînză. Casa în care s-a născut și a trăit se mai află în comuna Laz, la nr. 74. Pe frontonul ei sînt pictați îngeri, simboluri și elemente decorative. O inscripție de pe acest fronton indică anul 1891, cînd Ilie i-a făcut ultima reparație. Peste drum de casă, în cimitir, sub o masivă și impunătoare cruce de piatră, se află mormîntul lui Ilie și al soției sale, Maria.

Acest zugrav, din a treia generație a iconarilor poienăreni (1839—1917), a evoluat față de tatăl și de bunicul său, umanizînd personajele evangheliei, înlocuind chipurile solemne sau rigide ale sfinților, cu figuri întîlnite în viață. O « Maică », datată 1876, ne relevă acest pas către interpretare, trăsăturile fizionomice ale personajelor biblice fiind inspirate din tipologia țărănească locală. Sfinții Dumitru și Nicolae, zugrăviți către sfîrșitul veacului, nu mai păstrează decît în atribute recomandările erminiilor. Linia acestui meșter este moale și grațioasă, iar coloritul, plin de vitalitate, apare adesea somptuos; negrul folosit cu economie reușește să valorifice culorile calde. Farmecul desenului este accentuat, îndeobște, de albastrul vibrant al fondului, încadrat de ghirlande florale multicolore. Chenarele florale, cu vii efecte decorative, sînt caracteristice pentru acest iconar: un exemplu caracteristic este « Cina cea de taină »,

ILIE POIENARU II: Sf. Ilie

PARTENIE POIENARU (atribuit lui): Adam și Eva

ILIE POIENARU: Maica Domnului jalnică

semnată și datată de Ilie Poienaru la 1897. Predilecția zugravului pentru decorația florală exprimă dragostea meșterului pentru natură.

În a patra generație a Poienarilor se înscriu fiii lui, Ion și Ilie. Ion a avut un singur fiu, *Aron Poienaru* (1861—1921), care, deși orb de un ochi, nu s-a îndepărtat de la meseria tatălui, bunicului și străbunicului său. În munca sa de atelier, Aron era ajutat de tînărul Aurel Rodian care — pînă în 1938 — pictează într-un stil personal, simplificat ca desen și foarte decorativ. Aron nu depășește linia de mijloc a picturii Poienarilor. Fiii lui Ilie Poienaru, Partenie și Ilie (pe care îl vom numi Ilie II pentru a nu-l confunda cu părintele său) vor continua și ei meseria. De la *Partenie Poienaru* (1871—1921) nu se cunosc prea multe lucrări semnate. Din pictura sa de tinerețe rezultă că nu avea o siguranță a liniei, nu obținea expresivitatea cerută de subiect, nu avea știința compoziției. Nefericite suprapuneri de planuri și fărămițări nemotivate de personaje apar, de exemplu, în scena unei « Intrări în biserică », semnată de Partenie în 1892. Ca și tatăl său Ilie, el folosea un strălucitor fond de cobalt, încadrat de ornamente florale, dar frecventele stîngăcii în desen și o neglijență pentru finisaj, scad valoarea picturii sale față de a tatălui său. Un asemenea exemplar, o « Judecată de apoi », datată 1890, se păstrează în colecția Muzeului Brukenthal.

Ilie Poienaru II s-a născut în 1883 și supraviețuiește fratelui său Partenie. În 1964, cînd l-am vizitat în Laz, Ilie II locuia cu fiica sa Maria (măritată Diac) în casa cu nr. 72, de pe ulița mare a satului, în preajma casei bătrînești, unde se născuse cu 81 de ani în urmă.

La vîrsta de 22 de ani Ilie II a zugrăvit, în 1905, interiorul bisericii din satul Bințiți, fiind ajutat — cîteodată — de Aurel Vlaicu, născut în acest sat și de aceeași vîrstă cu iconarul. (Actualmente satul se numește Aurel Vlaicu). Fire aventuroasă, Ilie II a emigrat în America, stabilindu-se într-o localitate de lîngă Ohio. Vreme de cinci ani, cît și-a încercat norocul și puterile acolo, Ilie II a practicat diverse meserii, inclusiv aceea de bază, pictînd steaguri și prapuri pentru procesiunile bisericilor ortodoxe. Întors în satul natal, după o grea experiență de viață, Ilie II și-a întemeiat o gospodărie, împletind meșteșugul picturii cu cel de lucrător « țăpinar », pe rîul Frumoasa.

Din căsătorie s-au născut trei fiice din care două sînt în viață. *Maria Poienaru* s-a născut în 1923 și este ultima ramură a pictorilor Poienăreni. Crescută în altă concepție de viață, Maria a încercat și pictura de șevalet, pictînd flori.

Ilie II lucra cu mare ușurință; în lunile de iarnă, cîte șase icoane pe sticlă săptămînal. Cîteodată picta și pe lemn. « Formele » le așternea mai întîi pe hîrtie,

ceea ce constituia izvodul original. Uneori se folosea de izvoade vechi. « Fărburile » le prepara singur, sau le cumpăra din tîrg. Grundul pentru pictura pe lemn îl obținea din praf de piatră calcaroasă, arsă în foc cu clei și albuș de ou. Pe sticlă picta cu praf de negru, cu galben, zinkweiss, cocleală și vinețeală. Aceste culori, dizolvate în puțin clei și gălbenuș de ou, dădeau — prin amestecuri — multiple tonuri și nuanțe. Foița de aur o aplica pe sticlă, după ce aceasta, în prealabil, fusese unsă cu « firnais ». Cleiul folosit era acela de tîmplărie. Pensulele le procura din comerț sau și le confecționa din păr aspru de pisică, băgat în pană de gîscă. Ramele erau ori simple, ori ornamentate cu brîie în formă de torsadă, « cusute » sau sculptate.

Pe unele icoane pictate de Ilie II în tinerețe, apare tricolorul românesc pe benzile verticale ce alcătuiesc fundalul portretelor. Acest element nou în cromatica icoanei arată atitudinea patriotică a iconarului în timpul dominației habsburgice.

★

Pictura pe sticlă din Laz se poate diviza în trei mari grupe: *a)* pictura după icoanele pe lemn și erminii, în stil bizantin, a primilor iconari (Savu și Simion în tinerețe); *b)* pictura după erminii, cu introducerea elementelor laice, inspirate din viață, cu fond aplicat din foiță de metal argintat foarte subțire simplu sau cu tapet de puncte colorate sau steluțe; *c)* pictura după erminii, cu elemente laice, avînd fond albastru în diferite nuanțe. Cu excepția picturii din perioada « bizantină », pictura din Laz are, în genere, *caracterul ilustrației de carte*, deosebindu-se prin aceasta de tot restul picturii pe sticlă din Ardeal. Personajele nu sînt văzute larg, nici pictural, ca la Nicula, ci ilustrativ, caligrafic. Linia nu folosește grosimi variate, nu valorează conturul, ca meșterii din Nicula sau din Maramureș, ci este egală și lipsită de expresie. Compozițiile sînt narative, iconarii acordînd detaliilor și atributelor același interes ca și elementelor principale ale compoziției. Veșmintele, în pictura Lazului, sînt deosebit de bogate și prețioase. Ele apar, în toate epocile, ornamentate cu broderii complicate și aplicații de pietre prețioase, redate naturalist. Aceasta este încă o caracteristică a picturii centrului din Laz, — spre deosebire de alte centre (Nicula, Maramureș) unde sînt doar sugerate.

Apariția fondului de foiță din metal subțire aplicat se explică prin apariția xilogravurilor (negre și colorate) din Hășdate și altele de proveniență catolică, care făceau concurență icoanelor pe sticlă. Simplificarea coloritului la icoane ducea la o economie de timp și reducere de cost. Icoanele cu acest fo[...] au un pronunțat caracter grafic, ele putînd fi co[...] derate ca un capitol aparte în istoria acestei pict[...] populare. Avem dovezi că încă din primele dece[...] ale veacului trecut, tehnica foiței de metal era fo[...] sită în Laz. Chiar și Simion Poienaru lucra cîteod[...] în acest fel, cum rezultă dintr-o « Judecată de apo[...] semnată de el la 1845, sau dintr-o « Înviere cu pr[...] nicar » datată 1841, probabil de același meșter. E[...] gențele pentru culoare sporind însă, meșterii d[...] Laz se întorc la ea către sfîrșitul secolului, pent[...] a nu o mai abandona, pînă la finele ciclului lor pr[...] ductiv. Spre sfîrșitul activității iconarilor din La[...] adică în primele două decenii ale veacului nostru interesul pentru culoare se dezvoltă substanți[...]

Familia Poienaru a dat centrului din Laz no[...] pictori iconari. Pictura acestui centru, pornită d[...] la iconografia bizantină, lipsită chiar dintru încep[...] de seducătoarele naivități ale Niculei, neinfluenț[...] de pictura pe sticlă catolică (slovacă sau austriac[...] și-a format un stil cu valori estetice originale, ce[...] ce justifică pe deplin interesul larg pe care l-a suscit[...] în timp. Faima meșterilor Poienari este încă vie [...] satele de origine.

Fotografiile au fost realizate de Mircea Iuga — Sibiu [...] Florin Dragu.

ILIE POIENARU: Duminica Floriilor

ILIE POIENARU: Cina cea de taină

Centrul de iconari din Laz: Maica Domnului Împărătiță

PRIVIREA ÎN EVOLUȚIA PORTRETULUI DE LA RENAȘTERE ÎNCOACE

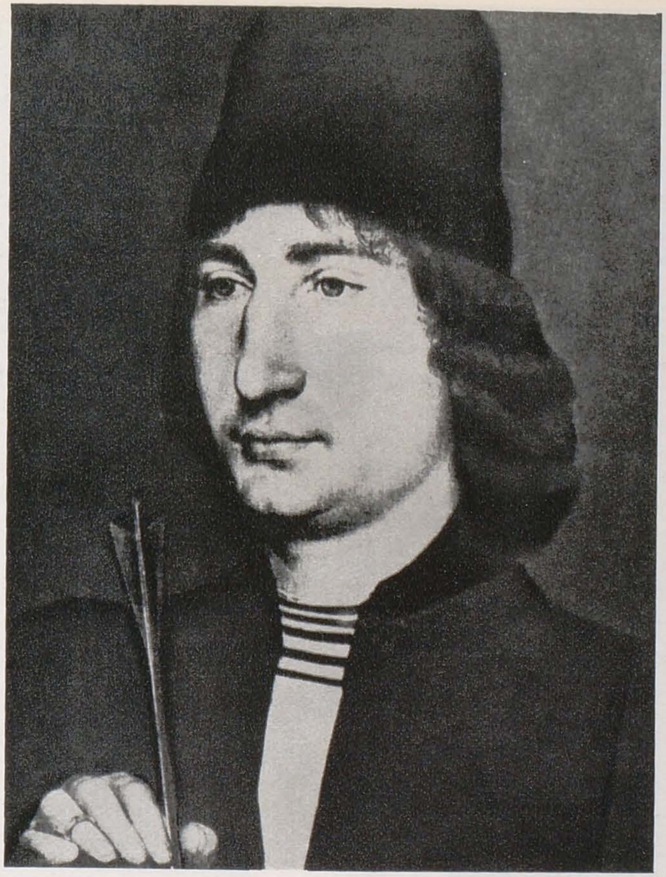
N. ARGINTESCU-AMZA

ALBRECHT DÜRER: Autoportret — ulei

MEMLING: Omul cu săgeată — ulei

RUBENS: Pălăria de fetru — ulei

Titlul de mai sus vestește cîteva considerații asupra portretului în pictură de la Renaștere și pre-Renaștere încoace. Va fi vorba de privirea celui portretizat; acesta însă nu-și îndreaptă privirea îndeobște asupra celui ce-i executa portretul; acest lucru a fost, se pare, din capul locului de la sine înțeles. Din clipa în care portretul a ajuns la un anumit rafinament de expresivitate figurativă, moment de la care putem vorbi de portretul de autentică rafinare plastică, portretizatul *nu* privește către cel care îl studiază pentru a-l « reprezenta » plasticește. Problemă psihologică deci; mai exact, de psihologie socială; dar care ne poate revela o serie de semnificații vădite astăzi. Astăzi, în arta nefigurativă a Occidentului portretul nu mai există nici măcar la « pictorii duminicali ». Nu știm nici măcar dacă mai persistă încercări de autoportret; probabil însă că doar la începători și la neprofesioniști. Așadar, extraordinara evoluție

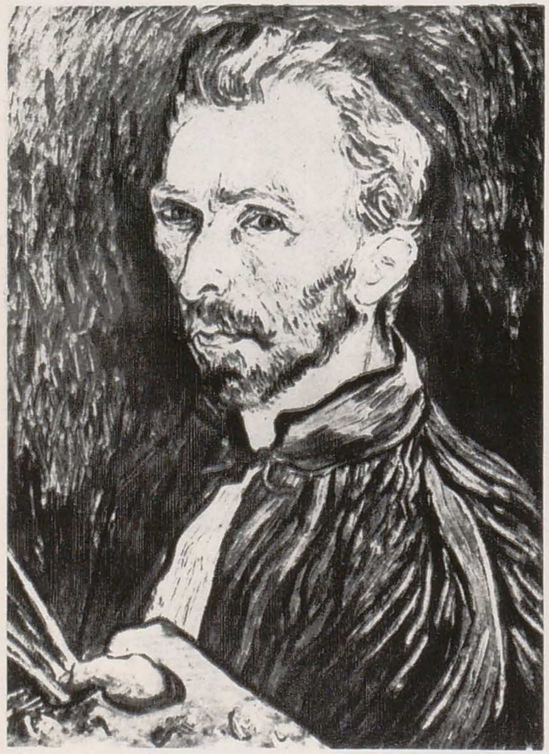


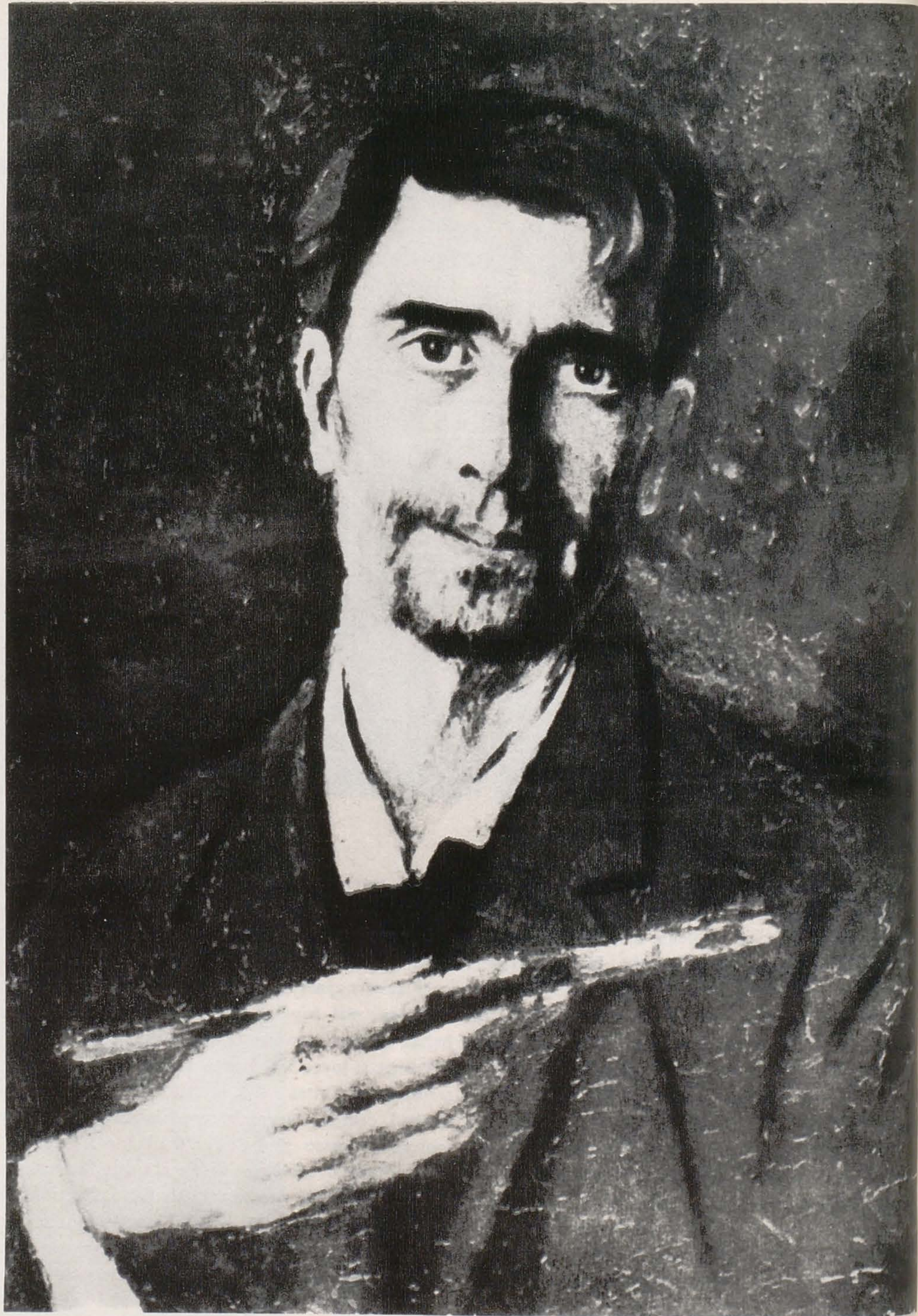
a artei fotografice, în primul rînd — căci mai sînt și alte motive, fără îndoială — a dat la o parte, ba chiar a eliminat total arta portretului și a autoportretului, făcînd din asemenea preocupări, un lucru extrem de rar astăzi, și într-o bună măsură compromițător, tainic, de nemărturisit. Are oare vreo legătură acest lucru cu osîndirea socială a exceselor narcisice, cu blamarea exageratei preocupări de sine, cu egocentrismul mai mult sau mai puțin morbid, cu și fără substrate egoiste — de la Jean-Jacques Rousseau la Amiel etc., — cu hipertrofia orgoliului ori a introspecției lucide numită de Stendhal egotism? Credem că nu. Condamnarea portretului și autoportretului survine ca o consecință intrinsecă, implicită, a izbînzii non-figurativului, a creșterii dezgustului sau cel puțin dezinteresului față de realitatea cît de cît « obiectivă », față de imaginile « lumii dinafara noastră ».

« Ce este arta, prea scumpe domn ? » întreba Balzac, și răspundea : « Este natură concentrată ».

Dar realismul de extremă concentrare și de extremă forță de observație *amănunțită* al unui Cehov, Tolstoi sau Flaubert aparține unei epoci «depășite». Realismul mai larg, mai cuprinzător, mai « teoretic » al unui Balzac nu mai « corespunde » nici el, totuși.

Proust și Joyce sînt foarte mari observatori, dar ei *transpun* realitatea pînă la halucinant și oniric, la ultimul, cam în măsura în care o transpune, în unele ipostaze, Picasso și mai ales Paul Klee. Este vorba deci despre o esențialitate de alt ordin. Portretele și autoportretele nemțești, gen Otto Dix sau Max Beckmann, transpuse în volume solide, aproximativ geometrizate, antitetice față de Cézanne dar totuși pornind de la acesta prin « concordia oppositorum » — nu au urmă de « sentiment ». Există în substrat, probabil, și critica revendicărilor sufletești violente, brutale, revoluționare, dintre cele două războaie. Chiar autoportretul unui Matisse din 1927 (astăzi la Copenhaga) — autoportretul unui pictor care vroia să facă « o artă confortabilă ca un fotoliu » — este dramatic, protestatar, scrutător și, se poate spune, profetic. Cîteva linii schițează în jurul umerilor niște falduri, istoricește atemporale, iar cele cîteva dungi întunecate ar putea fi și de togă și de maiou marinăresc sfîșiat. Barba neagră urcînd de-a lungul feței, mustața sumbră și puternică, fruntea cheală înainte de vreme, întregesc acest portret revelator. Substanța lui umană pornește, fără îndoială, din autoportretele lui Van Gogh, mai ales din cel ceva mai tînăr, cu barbă și mustață mai bogate (Detroit, S.U.A.); spre deosebire de cel aflat la München, care nu depășește pilozitatea unei figuri foarte nerase, sau de cel care se află în colecția nepotului lui Van Gogh, inginerul cu același nume, — portret pe care





VAN GOGH: Autoportret — ulei

ŞTEFAN LUCHIAN: Un zugrav (Autoportret) — ulei

l-am putut vedea acum un sfert de veac și mai bine în Olanda. Dar în toate, intensitatea prodigioasă a privirii stă la temelia expresivității interogative din autoportretul lui Matisse de care vorbeam, oarecum echilibrat în construcție prin viziunea autoportretelor lui Cézanne.

Acestea (ale lui Cézanne), sînt poate printre cele mai revelatoare confesiuni de « sfîrșit de ciclu » estetic, de la Rembrandt încoace — lucru pe care nu-l putem nici măcar schița aci, pentru a justifica afirmarea. Căci de la portretul tipic balzacian al lui Cézanne din 1873, care înfățișează fizionomia unui meridional, parcă fermier sudamerican, cu largi favoriți negri, pălărie de luminozitate solară cu boruri vaste și privirea doar atentă, — pînă la autoportretul complet chel, foarte tardiv (aflat la Paris, fosta col. Pellerin), drumul de contemplație filozofică din ce în ce mai profundă și interogativ-dezamăgită, este destul de lung. Ceea ce este interesant însă pentru problema noastră și semnificațiile ei caracterologice este faptul că în portretul lui Matisse din 1927 sîntem foarte aproape de tensiunea patetică, neexaltată totuși, dar dramatică — și ca accent sufletesc și ca manieră de punere în pagină, de distribuire a umbrei și luminii, și de conturare cu sugestii de vitraliu straniu – dintr-o mare parte a lucrărilor lui Rouault.

În lupta pentru păstrarea unui anumit coeficient figurativ care se dă în cadrele umanismului socialist, asemenea implicații psihologice legate de portret și de autoportret ni se par de o mare însemnătate. Pierderea totală a unor asemenea « semne » de adîncă revelație sufletească — așa cum « semnele » de « strictă » picturalitate sînt de o nebănuită complexitate psihologică, total neanalizate încă științific, — o asemenea pierdere, socotim noi, ar însemna poate un fel de catastrofă. De aceea încercăm să-i consemnăm avatarurile, surprinzînd în prezent ce subsistă încă din aria de rezonanță, de secretă reverberație psihică, de pîlpîire morală, legîndu-le de cîteva momente din trecutul evolutiv al picturii.

Mesajul privirii umane nu poate dispărea din preocupările artei. Așa cum « le sourire est le propre de l'homme », în aspectele *parțial figurative* ale plasticii actuale, obsesia secretă — din ce în ce mai secretă însă — a mesajului privirii, stăruie încă.

Leonardo da Vinci spusese, ca o recomandare expresă: « Înainte de orice, oglinda! Privitul în oglindă este profesorul nostru ». Sîntem desigur foarte departe astăzi de studiul în oglindă, dar să nu uităm că Cézanne — din care purced mai toate principiile cu adevărat creatoare ale picturii moderne — nu obosea să repete că nu ne putem despărți de « motivul » din natură: « toujours sur le motif ». Și de nenumărate ori ne-am îngăduit și noi să repetăm că, *oricît am transpune de liber*, o imagine, substratul ei structural, principiile ei de articulare valabilă, aparent oricît de liberă, « transpunerea » la cei cu adevărat mari, ca Picasso, Klee și alți cîțiva, este legată de o extremă forță de percepere — sesizantă totuși — a legităților intime prin care sînt organizate obiectele din natură.

Relația dintre artist și public constituie una din problemele cele mai dezbătute și în Occident, și la noi. Ni se pare însă că relația aceasta tainică dintre privirea celui portretizat și cel care execută portretul poate fi o *relație-cheie*, și că studiul acestei corelații intime poate fi revelator, într-o măsură oarecare, pentru evoluția artei moderne însăși. Este adevărat că, în arta modernă, chiar în cea parțial figurativă, deci cea nedogmatic închistată în academism, năzuința fundamentală este de *înnobilare prin transpunere decorativă*. Se anulează deci ultimele servituți față de obiectul reprezentat, fie el chiar însuflețit, fie el chiar erou autentic sau creator de copleșitoare forță în domeniul artei sau culturii. Anularea tuturor servituților duce în chipul cel mai larg la nesocotirea datelor « obiective », fie ele chiar și psihologice. Rămîn doar « esențele », valențele de tipizare, semnificațiile cît mai largi ale mesajului uman. Dar asta este o altă poveste — în termenii lui Kipling — și nu o putem atinge aci. Pentru psihologia « obiectivă » în artă, se folosește chiar un termen peiorativ și anume « psihologism », — desconsiderarea este însă aceeași și la cei care știu că psihologismul, în fond, înseamnă altceva și anume complezența exagerată în introspecție confortabil burgheză, de la Paul Bourget în literatură și Carriere în pictură, pînă la epigonii lor rătăciți pînă în zilele noastre. De aceea trebuie să încercăm o scurtă trecere în revistă a evoluției procesului — cît de cît controlabilă — încercînd să circumscriem rolul jucat de privirea omenească în portret și autoportret de la pre-Renaștere încoace.

Expresivitatea privirii ca forță de revelație plastică, dincolo de semnificațiile social-psihologice curente, dincolo de orice implicații filozofice, închide probabil o asemenea lărgime de arie umană, o asemenea quintesență de « polivalențe » cu rezonanțe etice, estetice și chiar biologice secrete, — încît prin ea însăși este *cea mai puternică solie, directă sau simbolică, a figurativului*. Nu putem dezvolta acest lucru atît de crucial, pare-se, dar am vrea să amintim în zbuciumata luptă dintre figurativ și non-figurativ, la Țuculescu, obsesia ochilor. Împletire de supremă picturalitate, dar și de pitoresc, sublimat sau nu, ochii devin uneori ochi de păun și la Țuculescu — cu obsesii și de om de știință — și în mentalitatea populară seculară sau milenară chiar. Fluturii cu ochi de păun și problema privirii l-au obsedat îndelung și pe Thomas Mann în « Dr. Faustus » și aiurea, ca și pe atîția alți mari artiști.

Dar expresivitatea tipic non-literară și, pe cît se poate, despsihologizată, este o etapă relativ recentă în viziunea picturală europeană. Și portretistica antică — față de extrema acuitate a portretului roman — și

portretele de la Pompei sînt deficitare din punct d
vedere « obiectiv ». De aceea frescele de la Pompe
au stîrnit entuziasmul viziunilor expresioniste, direct
sau indirecte, din ultima jumătate de secol. Ca
« stilurile » vechii arte egiptene, ele au constitui
surse de referință prestigioase pentru lupta împotriv
exactității și izbînzile spiritului novator.

Renașterea, care imita principiile unei anumit
« expresivități obiective » de sculptură propriu-
zisă romană, și nu romanică, căci aceasta revine l
o expresivitate mai liberă, să-i zicem tot pre-expre-
sionistă, deși moderată, respectînd « normele » -
în operele ei superioare evoluează în cadrele diverselor
grade de « obiectivitate » elevată, ducînd spre clasi-
cismul autentic, avînd ca suprem ideal « frumosul
ideal », — ideal și deci peren. Aci, năzuința supremă
este tocmai atingerea acestui « summum » care anu-
lează « relativul » și asigură, în chip în același timp
miraculos și firesc, obiectiv-organic, maximum de
perenitate estetică.

ION ANDREESCU: Autoportret — ulei

N. N. TONITZA: Autoportret — ulei

PICASSO: Portretul doamnei Gertrude Stein — ulei

Se cuvine să amintim caracteristica observație făcută și anume că cele mai faimoase portrete din istoria picturii n-au fost făcute de portretiști strict specializați și prețuiți ca atare, ci de cei mai de seamă pictori ai secolelor trecute, începînd de la Van Eyck, Memling, Giorgione, Tintoretto, Goya, Manet, Cézanne etc., — oricît de sesizante ar fi capodoperele unor portretiști celebri ca Holbein sau Van Dyck.

Analiza privirii Mona Lisei ar necesita oarecare răgaz, pentru că a determinat un exces de admirație și excese de reprobare. Rémy de Gourmont pretinde că a fost cuprins de uluire în fața acestui tablou, pentru că rar văzuse expresie mai stupidă. Este sigur însă că expresia acestei priviri, încă mai enigmatică decît surîsul, este legată de complexele obsesii de cercetător enciclopedic, mai exact spus antropologic, ale lui Leonardo da Vinci, — preocupări tot ale esențelor ideale și perene, ale celor mai semnificative structuri « obiective ». Există în respectiva privire sublinierea feminității, ochii fiind în chip foarte expresiv umbriți, în forma lor ușor migdalată ; dar ovalul feței și unduirea părului ascuns sub faldurile castanii ale horbotei ce cade pe umeri, sugerează totuși un anumit farmec foarte straniu, androginic poate. Atributele instinctuale sînt maximal reduse ; spiritualizarea este împinsă cît mai departe și pe linie umană și pe linie picturală.

Dimpotrivă, de o extremă feminitate este privirea splendidei plăsmuiri rubensiene din Galeria Națională de la Londra, cunoscută sub titlul « Le chapeau de Poil ». Aci găsim în privire, delicioasa jenă de a fi îndelung privită și studiată de executant, deși costumul este pompos, decolteul larg descoperă sînii pînă la jumătate, iar vasta pălărie de fetru acoperită de un enorm penaj, apără într-o oarecare măsură capul de excesul de luminozitate albăstruie, deoarece fundalul pare a fi o frîntură de cer albastru-verzui în cadrele unei grădini. E vorba de soția lui Rubens, Hélene Fourment, pictată în 1630, în culmea gloriei marelui pictor flamand. Fermecătorul rafinament al tonurilor anunță pe Watteau și pe Renoir. Sublimare a celei mai fremătătoare senzualități carnale, *dar și picturale*, — expresia privirii, prin complexitatea ei șovăielnică, grațioasă și dificil determinabilă psihologic, aduce cu privirea faimoșilor « Pierrots » de mai târziu ai unui Watteau : poezie cu nostalgii din « Embarquement pour Cythere », poezia unui Baudelaire din « Invitation au Voyage », în același timp vizualitate și vis, poezie devenită excesiv de familiară prin Verlaine, femininul, și epigonii lui.

Astfel, în evoluția picturii, portretul a împletit supremul meșteșug cu idealurile plastice și intelectuale ale diverselor epoci istorice, și cu adevărata distincție umană, cu noblețea sufletească tipică.

Dar semnalăm că portretizatul nu privește către artistul executant. Chiar în autoportret, meșteșugul

(urmare în pag. 526)

Acad. ANDREI OȚETEA: «RENAȘTEREA» *

AL. PALEOLOGU

În 1941, în plină dictatură militaro-fascistă, în atmosfera de prostească insolență, intoleranță și neomenie caracteristice unui asemenea regim, apărea o carte care însemna nu numai o chemare la cultură și gîndire liberă, un elogiu al umanismului, dar avea curajul să-și trateze tema în spiritul și cu metoda materialismului istoric: « Renașterea și Reforma » de Andrei Oțetea, atunci profesor la Universitatea din Iași.

Apariția recentă a volumului « Renașterea » nu e o simplă reeditare, ci o versiune nouă ce reprezintă, cum spune autorul în prefață: « o revenire la subiectul său de predilecție pe care, chiar absorbit de alte preocupări, nu l-a părăsit niciodată complet». Ținînd seama de cercetările din ultimul sfert de secol și de noile puncte de vedere în problema Renașterii, autorul și-a amplificat lucrarea nu numai cu o bogată documentare, ci și cu o riguroasă, sistematică examinare a concluziilor și tezelor la care a ajuns istoriografia burgheză, în special așa-numita « business history » (istoria particulară a întreprinderilor, pe baza registrelor și scriptelor rămase) și anume că Renașterea nu a fost, așa cum s-a crezut, o epocă de avînt economic, ci una de regres și depresiune. Știința marxistă demonstrează că aceasta nu a fost decît criza care afecta baza economică a claselor dominante în sistemul feudal, o « criză de creștere » a noii societății. Tendința reacționară de a discredita Renașterea s-a cristalizat în două forme. Una e cea de a îngloba Renașterea în evul mediu susținînd că elementele care o caracterizează existau deja cu mai multă adîncime și puritate în secolele XIII, XII sau XI. Elementele acestea așa-zis caracteristice sînt considerate singular, scoase din interdependența lor; punîndu-se accentul numai pe unul sau cîteva, după nevoile tezei, sînt absolutizate și dilatate cu exces. Așa s-a ajuns a se nega pur și simplu Renașterea ca fenomen. E adevărat că un lung proces a precedat-o în cursul secolelor XI—XIV: dezvoltarea comerțului și manufacturii, producția de mărfuri, înlocuirea raporturilor personale și prestațiilor în natură prin raporturi bănești, mișcarea comunală care a dus la emanciparea orașelor... Manifestări de viață și de artă ca poezia goliardică, realismul sculpturii gotice, individualismul și naturismul franciscan, mișcările antipontificale, operele unor Dante, Petrarca, Chaucer, anunță libertatea de spirit și mentalitatea renascentistă. Dar nu e mai puțin adevărat că secolele XV și XVI tranșează violent asupra perioadelor anterioare: fenomenul Renașterii irupe în istorie și e databil ca atare cu aproximația legată de apariția lui într-o țară sau alta.

Pentru omul Renașterii, « *l'univers est égal â son vaste appétit* » (Baudelaire). El sparge tiparele ordinii în care era circumscrisă viața insului medieval. A spune cum s-a deschis acest apetit, cum s-a format tipul acesta uman și cum s-au spart acele tipare, înseamnă a arăta cum s-a constituit baza noii societăți și s-au format statele moderne. Primele cinci capitole ale cărții tratează aceste chestiuni și reprezintă principalul spor față de ediția din 1941. Nuanțata aprofundare materialist-istorică a fenomenului face din studiul dezvoltării factorilor social-economici ai Renașterii o pasionantă și fabuloasă Șeherezadă: povestea mirifică a țesătoriei, a băncilor, a tiparului, a mătăsii, a piperului și aromatelor, a periplurilor care au străbătut oceanele și au abordat lumi neștiute. Haosul luptelor intestine și al campaniilor din Italia intră în strînsa logică a unor complicate partide de șah.

În afară de tendința reacționară de a « anexa Renașterea, cum am văzut, alterîndu-i sensul și topind-o în evul mediu, cealaltă formă de discreditare este atacul filozofic al gînditorilor de formație teologizantă. Aceștia nu o falsifică, dar o repudiază ca rebeliune a omului contra ordinii transcendente ce-i conferă calitatea umană. Omul nu-și poate găsi finalitatea în sine însuși și deci antropocentrismul Renașterii nu ar fi decît o dezumanizare a individului. Teoriile acestea nu demonstrează nimic. A face, de pe pozițiile unor preferințe teoretice sau afective, procesul unui fenomen istoric determinat de factori obiectivi, ca Renașterea, Reforma sau revoluția, este irelevant. Profesorul Oțetea înlătură aceste teze prin simpla descriere și explicație genetică a fenomenului.

Antropocentrismul renascentist, efect al noilor relații care au scos individul din cadrele fixe ale societății feudale, își are corespondențele firești în artă: perspectiva, studiul anatomiei, pictura nudului și a portretului, caracterul somptuar și hedonist al arhitecturii laice etc. Autorul analizează aceste trăsături în mod minuțios, cu finețe și simț sigur de cunoscător competent, trecînd în revistă școlile, artiștii și operele. Acest efort ni se pare însă oarecum excesiv: îndemnat de un scrupul științific, și nu mai puțin, cedînd pasiunii sale pentru arta Renașterii, autorul ajunge să dea aproape un inventar comentat, care, în mod fatal, nu putea evita repetarea unor observații ce devin uneori lesne substituibile. Ilustrarea, prin cîteva exemple reprezentative, a marilor trăsături caracteristice, ar fi fost suficientă și mai potrivită cu economia generală a acestei cărți de sinteză, gîndită unitar și desfășurat. Berenson a dat o galerie a pictorilor Renașterii; Burckarhdt a formulat cîteva mari intuiții de ordinul morfologiei culturale. Originalitatea cărții

* Editura Științifică, București, 1965

TIZIAN: Portretul lui Pietro Aretino — ulei

HANS HOLBEIN cel TÎNĂR: Erasmus — ulei

profesorului Oțetea constă tocmai în ceea ce nu se găsește la aceștia: studiul interacțiunii și corelației factorilor istorici. De aceea este infinit regretabil că în această nouă versiune a fost sacrificat remarcabilul capitol despre Reformă, din prima ediție, care demonstra în mod strălucit conexiunea originară a celor două fenomene, în ciuda contrastului lor aparent atît de tranșant subliniat de Nietzsche.

Supremul elogiu adus unei cărți este discuția; de aceea ne luăm îngăduința de a aduce în discuție cîteva puncte ale unei cărți de valoarea acesteia. Afirmația că depresiunea provocată de pierderea supremației economice și independenței statelor italiene după pacea de la Cambray și deplasarea axei comerciale din Mediterana în Atlantic s-a exprimat în artă prin opere ca cea a lui Lorenzo Lotto și în genere prin apariția manierismului, e fără îndoială justă ca diagnostic general și poate și cu privire la artistul numit. Dar o translație atît de directă de la « bază » la « suprastructură » ni se pare puțin forțată, mai ales că în pasajul următor se declară că artistul ce exprimă cel mai deplin acea stare de spirit e Tintoretto, despre care autorul spune totuși, cu drept cuvînt, că este unul din pictorii cei mai originali ai Renașterii și că ceea ce conferă grandoare tuturor operelor lui e caracterul lor umanist (p. 415—416). De altfel, așa cum arată autorul, criza politico-economică a afectat mai puțin Republica venețiană, iar Lotto, venețian, e anterior cu o generație lui Tintoretto: declinul picturii italiene, deși evident pe termen lung, nu se vădește cronologic imediat.

Autorul consideră de asemeni barocul ca un fenomen al declinului și îl numește « o reacție împotriva tuturor elementelor constitutive ale Renașterii» (p. 425), declarînd, de pildă, că partea a doua a operei lui Michelangelo nu mai aparține Renașterii, ci barocului (p. 424). Punctul acesta de vedere, formulat de Wölfflin, care stabilește o opoziție între Renaștere și baroc, ni se pare discutabil, nu numai pentru că reduce aria și durata Renașterii, dar și întrucît, după părerea noastră, nesocotește însuși spiritul filozofiei ei. Faptul că arta barocă rupe echilibrul clasic și operează o tranziție de la plastic la pictural, nu autoriză această excludere: Renașterea nu înseamnă strict clasicism. Teoria cunoscută și pe care autorul o împărtășește, cum că « stilul baroc e expresia Contrareformei » (p. 424) nu ni se pare îndreptățită: conciliul de la Trento a avut loc în plină înflorire a barocului, de aceea Contrareforma a îmbrăcat această haină, dar nu ea a generat barocul și nici nu-l epuizează. Dacă barocul se exprimă și în forme anemiate ca manierismul, el e totuși în esență, cum au arătat-o Eugenio d'Ors și René Huyghe, sau la noi, într-o măsură, G. Călinescu, un fenomen de abundentă vitalitate. De la Wölfflin care-l vede prea restrîns, la Eugenio d'Ors care-l vede prea larg, barocul lunecă printre degetele teoreticienilor săi: e o categorie estetică plină de aporii, de aceea și constituie o problemă atît de pasionantă. Opoziția dintre clasic și baroc este în genere înțeleasă în sensul că cel dintîi ar fi axat pe rațiune iar celălalt pe sensibilitate. Dar, clasică sau barocă, poate fi artă fără sensibilitate? Cît despre rațiune vom vedea îndată că nu poate fi tăgăduită barocului. Opoziția dintre clasic și baroc ne pare a fi de fapt alta: spiritul clasic are un caracter cu precădere static și e orientat asupra ființei; barocul e dinamic și orientat asupra naturii și devenirii. Barocul este esențial legat de aperceperea imanenței. Iar filozofia Renașterii, care e una a naturii și a imanenței, e deci o filozofie eminamente barocă. Antropo-

(urmare în pag. 528)

«GALERIE DES ARTS». Analizînd fenomenul artistic contemporan și încercînd să desprindă din multitudinea experiențelor artistice contradictorii, unele noi direcții și tendințe, Pierre Courthion constată, într-un articol intitulat « *Pictura de sugestie, o nouă orientare a artei* » (nr. 2/1965), că momentul artistic actual crează toate premisele pentru a reacționa împotriva falsei modernități, care sterilizează viața artistică. Este adevărat — continuă criticul — că legea schimbării necontenite stă la baza întregii evoluții istorice în toate domeniile activității omenești. Dar atunci cînd schimbăm lucrurile doar pentru a le schimba, încetăm să mai facem artă, supunîndu-ne efemeridelor modei.

Cu toate că poate ne lipsește perspectiva istorică necesară unor judecăți definitive, trebuie totuși să recunoaștem că o serie de modalități de expresie artistică, reprezentative, ale secolului XX, au trecut proba de foc a istoriei, realizînd la timpul lor opere inimitabile. Astfel încît astăzi putem considera drept revolute, curente și tendințe artistice ce se înscriu într-o arie foarte largă, de la cubism la arta « abstractă » rigoristă, al cărei apogeu a fost atins de Mondrian, de la suprarealismul (atît de strălucit manifestat în poezie), la colaje (al căror campion a fost Schwitters), sau la tendințele diverse rezultate din influențele folclorice din Africa și Oceania.

Toate aceste curente au dat tot ce au putut să dea, cîștigîndu-și un loc definitiv în istorie. A încerca o prelungire a lor în aceleași coordonate și modalități ar fi prin natura lucrurilor imposibil. Astfel încît, după mici și zgomotoase antracte, — *action painting* sau *pop-art* — viața artistică poate și trebuie să se oprească pe țărmul autenticului spirit revoluționar, cel care a adus întotdeauna adevăratele inovații.

Într-un moment, derutant pentru unii, cînd anumite spirite artistice pendulează între abstracționism și realism, în mintea multora se naște întrebarea, dacă nu cumva pictura s-ar reîntoarce la o strictă figurare naturalistă, la un fel de decalc al naturii exterioare. O asemenea întoarcere pare însă de neconceput, tocmai astăzi cînd realitatea își descoperă multiplele fațete secrete, iar viața proliferează peste tot în aparenta inerție a materiei. Fenomenul indică, mai degrabă, o apropiere intimă de structura interioară a obiectului, care este *sugerată* cu mijloace picturale specifice. Ceea ce constitue tocmai antipodul naturalismului, mai mult sau mai puțin fragmentar, în care foarte mulți pictori s-au rătăcit în ultimii ani. Numai că felul în care se conturează această concepție estetică nu este străin de ceea ce s-ar putea numi metaforic « naturalismul » incertitudinilor abstracte. Pentru ei, petele și vîrtejurile cromatice, întreaga îmbinare de fisuri, sgîrieturi, liniile ferme și tușele profunde, în ghirlande ritmice, înlocuiesc norii, cascadele, căderile de ape ale pictorilor de altădată.

Cum era și firesc, pictori ai sugestiei imediate, se revendică de la artiști pe care generația precedentă i-a uitat (Turner, Constable, Whistler, Claude Monet, Dufy).

În fruntea artiștilor seduși de această artă a sugestiei, evocatori ai formelor fără contur, care s-au dăruit unor căutări subtile și dificile, trebuie amin (fără a uita pe Nicolas de Staël), Bazaine, ale c exerciții plastice sînt de o insidioasă seducție, Tob ale cărui pînze sugerează poezia străzilor mar orașe americane, Tal Coat, la care tonalitățile d fină rezonanță și desenul ating o supremă distinc Leon Zack, magician al spiritului, Olivier De care regăsește în fluiditatea tonurilor puterea emot a culorii, și mulți alții.

Trecînd dincolo de aspectele particulare ale lucr lor, această tendință, care nu e nouă, decît în aspect ei strict formale, (căci sugestia este calitatea esenți a artei tuturor timpurilor), aspiră spre o sesiz a generalului, a esențialului echivalent al conceptu Este adevărat că dintr-un anumit punct de vede ceea ce interesează în cel mai înalt grad conști artistică a vremii noastre, ar constitui, conform aces noi estetici, omul, cu literă mare poate, nu fața concretă, individualizată. Timpul, spațiul, vi omenească, cu toate neliniștile și incertitudinile relativitatea cunoașterii în fața infinitului și absolut sînt desigur probleme esențiale pe care această no tendință artistică încearcă să le surprindă și sugere Punînd însă și rezolvînd problemele, strict plas și în aspectul lor general, aproape conceptual, aceas artă riscă să se îndepărteze de oameni și chiar s piardă. Ceea ce, programatic, parcă nu și-a prop Viitorul destul de apropiat va dovedi eficiența s sterilitatea acestor căutări.

OCTAVIAN BARBO

SPAȚIU, LUMINĂ, CULOARE

EUGEN SCHILERU

Existența legilor obiective se verifică în procesul de creare a obiectului artistic, în structura obiectului artistic și în procesul de percepere a obiectului artistic. Artistul, în cursul procesului de închegare a obiectului, nu e numai creator, ci și observator și critic. Orice creație include astfel și observarea critică. Căci ceea ce încheagă mîinile care ascultă mintea este mereu scrutat, comparat cu proiectul mintal, cu imaginea mintală a realității obiective sau cu închipuirea, criticat. Cu atît mai mult cu cît în cursul cristalizării formei de prelucrare a conținutului, adică deductiv, se pot ivi deplasări de accente, accidente etc., capabile să ocazioneze, la rîndul lor, restructurări noi. Căci, așa cum spunea Antonio Gramsci în « Literatura populară », studiu inclus în volumul postum « Literatura și viața națională » : « Se poate vorbi de prioritate a conținutului asupra formei ? Se poate vorbi în sensul că opera de artă este un proces și că schimbările de conținut sînt de asemenea schimbări de formă, dar e « mai ușor de a vorbi despre conținut decît despre formă, pentru că el poate fi « rezumat » într-un chip logic. Cînd se spune că el precede forma, aceasta vrea să însemne pur și simplu că, în elaborarea operei, tentativele succesive sînt prezentate sub numele de conținut și nimic altceva. Primul conținut care nu satisfăcea era de asemenea formă și, în realitate, cînd « forma » satisfăcătoare a fost atinsă, conținutul s-a schimbat și el. E adevărat că adesea cei care palavragesc asupra formei, etc., împotriva conținutului, sînt spirite complet vide, care fac să se ciocnească între ele cuvinte care nu păstrează între ele acel minimum de legături pe care le cere gramatica (de pildă Ungaretti) și care prin tehnică, formă, etc. înțeleg vidul jargonului unei mici secte de capete vide ». Textul tradus face sensibile mai multe adevăruri : desfășurarea dialectică a relațiilor dintre conținut și formă, dintre ideea-scop și semnul-mijloc, cu prioritatea reală a primei care nu permite intervertiri decît în paguba operei, desfășurare dialectică ce constituie, la rîndul ei, prima dintre legile obiective ale artei și investește și regizează pe toate celelalte. Apoi textul menționat mai scoate în evidență faptul că orice conținut efectiv artistic se citește întotdeauna în formă și numai în formă, tentativele succesive fiind în general determinate de dorința unei necontenite aproximări și captări a conținutului. În cursul acestor « tentative succesive » se pot produce acele deplasări de accente sau accidente de care vorbeam mai înainte și care sînt capabile să sugereze artistului restructurări profunde ale formei. Dar, la rîndul lor, aceste restructurări descoperă artistului pe de o parte noi valențe ale conținutului, pe de alta existența unor imprescriptibile legi obiective ale artei ; e tocmai ceea ce a surprins, cu atîta precizie, un artist lucid ca Pablo Picasso : « Opera exprimă adesea mai mult decît dorința pe care și-a formulat-o autorul și acesta rămîne adesea uimit de rezultate pe care nu le prevăzuse . . . Cînd desenul este acela care pătrunde obiectul, cînd culoarea sugerează formele care determină subiectul ».

Incursiunea pe care am făcut-o tinde să demonstreze că artistul, departe de a crea în stare de transă mediumnică, percepe ceea ce crează — inclusiv deplasările de accente și accidentele apărute pe parcursul « tentativelor succesive » — observă, compară, evaluează sub raportul efectelor, critică, descoperind totodată existența unor legi obiective. Altfel spus, artistul nu este Pythia din Delfi, care nu sezisa sensul celor rostite în stare de transă. Deși, chiar în cazul Pythiei nu putem uita că ea totuși auzea oracolele pe care le emitea și ca atare le percepea și mintal. Desigur, în istoria concepțiilor despre artă, termenul de inspirație a avut o anumită circulație, apărînd istoric și revelînd o mentalitate determinată social-istoric și, în ultimă instanță, urmărind deliberat sau nu, obiective social-istorice precise. Or, esteticianului îi este astăzi posibil să demonstreze existența unor legi obiective chiar și în lucrările derivate și dominate de credința în inspirație sau de asimilarea procesului de creație cu transa mediumnică. Lăsăm la o parte faptul, de atîta vreme reliefat de psihologi și de psihiatri, că însuși scenariul oniric are o structură, vădește scheme compoziționale numeroase, dar nu și infinite și nu și cazuale, totul fiind, în vis, ca și în viață, « simptomatic ». Dar să luăm cazul artei infantile, care nu este dominată de « o voință de artă » (« Kunstwollen »), în măsura în care este dominată arta adulților și care, manifestare a unei vîrste în care inserția în real este în devenire, nu se poate defini ca o luare în posesie, pe căi artistice, a realității obiective. Or, chiar în cazul produselor artei infantile, există structuri și legi obiective. Continuînd, am putea examina, de pildă, arta suprarealistă.

Un cercetător modern, Antonio Miotto, a demonstrat în studiul « Surrealismo e psicanalisi », cît de numeroase sînt, în procesul de elaborare a lucrărilor suprarealiste, elementele raționale, deliberate, voite. Ele sînt atît de numeroase încît demonstrează că toate formulările părinților suprarealismului despre dicteul automat, « metoda paranoiac-critică » ș.a. rămîn simple vorbe în vînt. Lăsînd la o parte faptul că chiar și mîzgălelile ieșite dintr-un automatism psihic sînt simptomatice și revelatoare pentru o structură la un anumit moment dat, suprarealismul, în tendința și pretenția de a anexa oniricul, de a-l lua în posesie și de a-l impune privitorului ca realitate, ca « singura realitate », este obligat să pună în formă, să compună, să uzeze chiar de iluzionism, de « trompe l'oeil »-ul naturalist. Deliberarea, voința, compunerea, structura, legile etc. se instaurează astfel în pofida formulărilor programatice extrem de iluzioniste ale suprarealiștilor. Ceea ce îl determină pe Miotto să afirme ca o concluzie : « Analiza psihologică descoperă în suprarealism nu numai o aventură intelectuală, ci o demonstrație prețioasă : creația artistică nu are importante puncte comune cu psihopatologia, jocul infantil sau arta primitivă. Simbolurile — mesaje

ale inconștientului — sînt fatal « elaborate » și în această « muncă » artistul compensează mereu cu activitatea sa « conștientă ». Existența unor structuri și legi e reperabilă chiar și în unele produse ale abstracționiștilor. Istoricul de artă Werner Haftmann a descoperit, chiar și în pictura informală a unui Hans Hartung, relații tip, numeric limitate, între culoare, tușa de penel, grosimea, forma, direcția, culoarea tușei în raport cu fondul colorat etc., pe scurt scheme și structuri. (Vezi studiul « Schimbări formale în pictura lui Hans Hartung », publicat în periodicul « La Biennale di Venezia »).

Opunîndu-ne unor curente ca acelea menționate mai sus, le-am citat pentru a demonstra că chiar și în aceste manifestări ale crizei sentimentului realului, întîlnim elemente care confirmă, împotriva asertiunilor reprezentanților acestor curente, existența unor scheme compoziționale, structuri și legi.

Genurile și formele artistice apar, se dezvoltă, dispar etc., istoric determinate. Apariția istorică a genurilor e mult mai ușor perceptibilă și, ca atare, nu merită să insistăm pentru a o demonstra. Ca atare să ne îndreptăm atenția către caracterul istoric al mijloacelor de expresie, ansamblurilor expresive, facturilor, limbajelor etc.

Astfel e ușor demonstrabil caracterul istoric al modalităților de sugerare a spațiului. Basorelieful colorat și pictura egiptenilor erau compoziții construite conform unei perspective verticale în care ceea ce în realitatea obiectivă se afla pe un plan mai îndepărtat apărea în imagine într-un registru situat mai sus, într-o etajare, adică pe verticală. Dacă ne gîndim bine, ne dăm seama că această convenție de sugerare a adîncimii spațiale, pe deplin inteligibilă celor inițiați în principiile și finalitatea ei, nu putea permite o dezvoltare a clar-obscurului care, introdus, nu ar mai fi lăsat lizibile limitele dintre registre și, în consecință, ar fi împiedicat convenția să funcționeze. Dar e tot atît de adevărat că dacă egiptenii ar fi știut și putut să sugereze altfel adîncimea spațială, ei ar fi avut posibilitatea de a ajunge și la clar obscur. Astfel, de la bun început, se descoperă relații între elementele expresiei, « invariante plastice » (cum le numește André Lhote) cu caracter legic. A existat și o modalitate perspectivală greacă, despre care însă se vorbește mai puțin, dat fiind că ea era mai manifestă în « megalografia » greacă, adică în compoziția colorată murală, care nu ne-a rămas și pe care nu ne-o putem închipui decît din descrierile autorilor greci și latini și din unele reluări ale ei în unele compoziții murale pompeiene.

Dar textele antice sînt suficiente pentru a cunoaște principiile acestei modalități perspectivale care a fost ignorată în mod voluntar de oamenii Renașterii, creatori ai perspectivei liniare. Erwin Panofski, care poate fi considerat ca cel mai mare expert în istoria modalităților perspectivale, a rezumat într-un studiu celebru, « Die Perspektive als symbolische Form », diferența dintre modalitatea creată în antichitatea elină și cea creată în Quattrocento. El a arătat că teoreticienii italieni din veacul al cincisprezecelea căutau să uite cîmpul vizual sferic al anticilor, perspectiva unghiulară a acestora, care leagă mărimea aparentă nu de distanță, ci de unghiul sub care vedem obiectul, ceea ce ei, adică oamenii Renașterii numeau disprețuitor « perspectiva naturalis » sau « communis », în avantajul unei « perspectiva artificialis », capabilă, în principiu, să fundamenteze o construcție exactă și mergeau, pentru a acredita această părere, pînă la a-l expurja pe Euclide, omițînd, din traducerile lucrărilor acestuia, teorema a VIII-a, care îi stînjenea. Dar perspectiva unghiulară nu era perspectiva verticală a egiptenilor și, ca atare, ea a permis apariția unui clar obscur incipient, pe care scriitorii greci îl numesc « skiagrafie », adică desenare de umbre. Iată cum se demonstrează nu numai caracterul istoric al elementelor ansamblului expresiv, dar și caracterul istoric al invariantelor plastice cu caracter legic. Dar să continuăm. Arta creștină, mai precis paleocreștină, bizantină, romanică și chiar gotică pînă la un moment dat, arta rusă veche etc., din cauza fundamentării sale idealist mistice va dezvolta conceptul unui spațiu abstract, al « locului fără loc », și-l va exprima pictural prin fondul de aur sau de azur pe care se vor detașa formele. Cu alte cuvinte, în muralismul și chiar icoana de acest tip, distanțele spațiale vor fi sugerate prin distanțe cromatice (fond deschis, figuri mai închise sau viceversa). Dar, la rîndul ei, o atare modalitate de figurare a spațiului exclude un clar obscur de tip davincian (sfumato) sau rembrandtian, de treceri subtile de la lumină la umbră, impostația religioasă, cu efectele ei antirealiste, și specificitatea picturii murale, care trebuie citită de la distanță, opunîndu-se, de asemenea, introducerii acestor varietăți de clar obscur. Că filozofia proprie unui cerc artistic fundamentează, investește, structurează și domină limbajul și funcționează ca o lege obiectivă care naște la rîndul ei altele, se vede și din modalitățile expresive proprii picturii chineze și japoneze vechi. Charles Sterling, într-un studiu de mare pătrundere critică, « Le Paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois » a reliefat această realitate, arătînd că filozofia desp[re] lume și om, mai precis despre locul omului în unive[rs] proprie vechilor chinezi, a determinat, în pictu[ră] o perspectivă plurală, o viziune plurioculară în c[are] perspectiva în zbor de pasăre se combină cu c[ea] frontală etc. Sterling subliniază că, « omul pentru c[are] sînt făcute aceste picturi nu e considerat ca stăpîn[ul] naturii, ci doar ca una din formele universului, în dr[um] spre identificarea cu acesta. Dar, mulțumită plur[ali]tății perspective, omul devine o ființă omniprezent[ă]. Rînd pe rînd el poate să-și regăsească locul și proporți[ile] lui modeste în interiorul imensității generale, sau [să] controleze, ca prieten, bogăția naturii sau să-și de[a] seama de existența cosmică a fragmentului de pămîn[t] pe care a coborît cu o clipă mai înainte ». La rînd[ul] ei « folosirea perspectivei multiple, care îngădu[ie] să îngrămădești pe înălțime fragmente de pămîn[t] era în China consecința unei concepții asupra spațiul[ui] considerat continuu, organic și nelimitat » (Charle[s] Sterling, studiu. cit.). Lucrurile nu se petrec alt[fel] în emakimonourile japoneze, adică în picturile p[e] sul orizontal realizate în evul mediu înalt japonez. În ele, spunea un cercetător elvețian, « suprafaț[a] pictată este fundamental determinată, în funcți[e] de un sistem de coordonate în trei axe : orizontale, verticale și — variabile și indicînd adîncimea — diagonale. Ansamblul suprafeței pictate poate fi desfășura[t] în toate direcțiile, plecînd de la punctele lor « zero » sau de intersecție și de aici rezultă o puternică impresi[e] de profunzime sau de distanță. Absența, caracteristic[ă] artei japoneze, a oricărui cadru spațial fix, contribuie să ducă imaginația la o largă depășire a limitelor suprafeței pictate, care, prin aceasta, spune mai mult decît ea însăși, îngăduind acestor suluri pictate în vechea Japonie să sugereze, cu ușurință, în ciud[a] dimensiunilor lor relativ minime, spații vaste. Fondul, adesea vid, este elementul care poartă tot restul, obiecte și figuri răsar din el plutind prin fața lui, dar mereu cu posibilitatea de a se resorbi în el. Cîteodată, acest fond reprezintă ceva determinat: cer, pămînt, perdea, ceață, dar adesea nu este defini[t] și asumă, conform unui idealism filozofic, semnificați[a] « fondului » absolut al tuturor lucrurilor create. E atunci, conform acestei filozofii specifice, « nimicul » pozitiv capabil să suporte orice viață și să-i confere libertatea jocului, spațiul, atmosfera și fluiditatea de

(urmare în pag. 528)

PICTURA ȘI GRAFICA DIN R. P. D. COREEANĂ

KIM CER GAN: Drapelul republican

TEN EN MAN: Peisaj din munții Kimgansan

Deschisă cu prilejul aniversării celor două decenii de la eliberarea de sub jugul imperialismului japonez, expoziția de pictură și grafică din R. P. D. Coreeană a întrunit pe panourile sălii Dalles lucrări realizate în ultimii ani de artiști din generații diferite, ale căror preocupări se îndreaptă cu predilecție către înfățișarea artistică a realității din patria lor. Moștenitoare a unei străvechi tradiții culturale, arta contemporană din « Țara dimineților liniștite » împletește experiența înaintașilor cu limbajul modern al artei europene a secolului nostru.

O bună parte din expozanți, deși au rămas fideli concepției artistice tradiționale, semnează lucrări în care se reflectă noile conținuturi de viață, generate de realitatea contemporană.

Compuse cu un viu sentiment al spațiului, cu fundaluri în care apar munți estompați, cascade și pomi, o serie de tablouri cuprind vederi panoramice, în care notația detaliilor evidențiază, pe lîngă acuitatea spiritului de observație, dragostea pentru frumusețile naturii. O ramură de pom înflorit, fructele, florile abia îmbobocite, obiectele modeste de uz cotidian se bucură de atenția pictorilor, care știu să le descopere cu sensibilitate poezia autentică, în culori delicate, rafinat nuanțate, cu grijă pentru amănuntul semnificativ. Tonurile folosite în asemenea tablouri mărturisesc posibilitățile de a reda cu lirism o anumită atmosferă, în ceea ce are ea specific: boarea lăptoasă a unei dimineți, umiditatea unei priveliști acvatice, lumina vie, strălucitoare, a unui peisaj.

Cele mau multe din lucrările expuse sînt executate pe suluri de hîrtie de orez, specifice artei Extremului Orient.

În expoziție se puteau întîlni însă nu numai colțuri pitorești de natură, cu stînci și ape, nu numai tablouri cu flori și păsări, care ne vorbesc despre frumusețile delicate ale unui pămînt generos, ci și imagini ample, evocînd fie eforturile oamenilor pentru construirea orașelor parțial distruse de bombardamentele inter-

1

TEN FEN UN: Cine-i mai înalt?

MARIÁ KRÁLOVÁ: Adam şi Eva — dantelă

venţioniştilor, fie scene de muncă în care sînt înfăţişate acţiunile constructive ale poporului coreean pentru transformarea socialistă a ţării.

Făurind o artă pe deplin angajată, slujind ţelurile nobile ale poporului, artiştii coreeni s-au oprit cu interes asupra chipului contemporanilor lor. Oţelari, textiliste, muncitori ai ogoarelor, oameni însufleţiţi de energie creatoare au fost surprinşi în acţiune, în toiul activităţii lor obişnuite, şi tocmai prin aceasta portretizarea lor poate fi pilduitoare. Unele compoziţii ca de pildă: « Bătălia de la Duhunidan », de An San Moc, celebrează momente din trecutul de luptă al poporului.

În sectorul graficii au fost expuse gravuri realizate în diverse tehnici, unele dintre ele fiind colorate, apoi desene satirice, precum şi caricaturi virulente, — lucrări din care ideile se desprind cu claritate, uneori chiar fără ajutorul textului.

Expoziţia a oferit publicului român un bun prilej de a cunoaşte actualele preocupări creatoare ale pictorilor coreeni, îndreptate spre îmbogăţirea continuă a mijloacelor de expresie artistică, spre zugrăvirea multilaterală a vieţii şi muncii poporului din ţara prietenă.

MARIN MIHALACHE

Ceramică de Jihotvar

Recenta expoziţie cehoslovacă (sala Casei Scînteii — luna septembrie), închinată creaţiei şi producţiei artistice populare, indică una din căile de colaborare dintre artişti şi industrie, pentru diferenţierea unui sector de producţie în care cultura să-şi pună amprenta. Ministerul Învăţămîntului şi Culturii din R. S. Cehoslovacă posedă un organism complex, destinat dirijării acestei producţii speciale în sînul însuşi al industriei şi cooperaţiei, prin intermediul unor centre documentare şi experimentale unde colaborează etnografi, artişti decoratori şi meşteri specialişti în diverse tehnici. Acelaşi organism publică revista «Umĕni a řemesla» (Arte şi meserii) şi organizează expoziţii peste hotare.

Acolo unde arta nu a părăsit meşteşugul, au persistat şi tradiţiile cele mai valoroase, cel mai bogat ilustrate în expoziţie, ca dantelăria şi ceramica; şi dacă prima s-a sublimat într-o artă de unicate aptă să dialogheze cu gravura şi chiar cu pictura, cea de a doua s-a diversificat în toate ipostazele interferenţei dintre arta decorativă modernă şi arta populară, producţia artizanală şi industrială: unicate ale artiştilor ceramişti; creaţii executate în cadrul institutelor experimentale; prototipuri promovate de fabricile de ceramică, inspirate din ceramica cultă sau direct din ceramica naţională; majolica de tradiţie manufacturieră şi olăria de tip ţărănesc.

J. Šebesta, ca şi alţi ceramişti, preferă o pastă cu asperităţi, de structura şamotei, ce conferă un aspect rustic vaselor sale de grădină. Într-o materie asemănătoare, J. Kovačikova modelează piesa decorativă de exterior intitulată « Lama », folosind resursele expresive ale ceramicii într-o tratare sculpturală. V. Tichy găseşte o rezolvare personală aplicării glazurilor colorate la ceramica de exterior, în vasele sale « Păsări », evitînd monotonia prin perforarea întregii suprafeţe lucioase cu ochiuri largi care întrerup lumina.

Producţia ceramică industrială cultivă glazurile mate, ca şi obişnuitele efecte de smalţ craclat. Mai originale ca linie, apar vasele de teracotă ale întreprinderii « Jihótvár » din Veselí u Lužnicĭ, inspirate după bocalurile de spiţerie. Majolica de Modra continuă o veche tradiţie manufacturieră prin canceele sale albe decorate cu glazură verde. În sfîrşit, oalele ţărăneşti excelează prin varietate şi număr, deşi nu toate ating gradul autenticului, mai cu seamă în ceea ce priveşte acordarea smalţurilor industriale la cromatica populară. Întîlnim în expoziţie oale de Držkovce, oale şi căni Šnina, arse inegal şi degajat glazurate; străchini mari de decor din Šivĕtice, cu linii şerpuite la roată din pensulă direct pe argilă, precum şi frumoasele farfurii de perete cu cocoşi de la Bardĕjev şi Presŏv, cu smalţul lor mai aparte, atît ca factură cît şi ca cromatică.

Piesele ce compun « camera slovacă » reeditează mobila ţărănească într-o formulă semi-industrială bine inspirată. Placa mesei şi cele ale scaunelor păstrează conturul nealterat al trunchiului din care provin. Numai acolo unde interpretarea nu s-a limitat la expresivitatea lemnului simplu, ci a adăugat lacul, concepţia creatoare suferă. De remarcat este faptul că o singură firmă îşi exercită drepturile de reproducere asupra mobilierului de stil ţărănesc, ceea ce oferă

artistului garanția dreptului de autor, iar cumpărătorului pe aceea a investiției, seriile fiind restrînse la un număr relativ mic de garnituri pentru păstrarea alurii de « unicate » ale acestei categorii de produse.

Tot în « camera slovacă » își află rostul fluierele autentice, cu ornamente nu crestate, ci marchetate — precum și talerele de lemn strunjit cu intarsii, al căror decor îl constituie chiar structura lemnului anume ales, ce-și ondulează fibrele la noduri și rădăcini în chipul cel mai neașteptat. O tratare insolită a lemnului a fost adoptată la confecționarea pieselor decorative și funcționale alcătuite din șițe subțiri ca hîrtia: jucăriile-păsări și lampioanele. În sectorul jucăriilor se numără și păpușile, cele din foi de porumb confecționate cu destulă dexteritate. Ele păcătuiesc însă prin aceeași sărăcie a fizionomiilor reduse la o mască gen Trnka. Siluetele animaliere din fier forjat ce pot servi și ca suport pentru tacîmuri păstrează veritabila factură arhaică, la fel ca și tălăngile acordate pe nicovală și călite în înveliș de lut la gura cuptorului. Cele mai originale jucării sînt figurinele animaliere din ceramică de Vaculka. Modelate inițial la roată, ele păstrează profilul în miniatură al unor oale suprapuse din care s-au decupat mari porțiuni și la care s-au adăugat brațele ca niște toarte, nasul ca un bumb, coastele pe gît ca niște ornamente specific ceramice. Glazurile colorate subliniază forma și ajută la identificarea figurilor.

La imprimerii nota folclorică o aduce tehnica « Filmdruk » cu indigo, preluată din practicile populare de către creatorii de la « Vytvarná Řemesla » din Praga. În compozițiile lor lineare sau figurative, ei nu se mărginesc la repertoriul specific imprimeriei populare, ci se inspiră și din alte genuri, ca broderia și dantelăria. Dintre țesăturile cu alesături, cele slovace se detașează net de ansamblul cam pestriț, prin sobrietatea și rafinamentul lor coloristic.

Piesele de greutate ale expoziției rămîn dantelele. Femei aplecate pe gherghef punctau conturul figurilor în ace cu gămălie și înnodau în jurul lor în cele mai diferite feluri ața de cînepă de pe sute de mosorele. Industria și-a însușit unele șabloane. Dar arta propriuzisă a dantelăriei n-a murit. Meșterele din popor continuă să lucreze și astăzi ca odinioară, așa cum le puteam vedea în filmul documentar în culori de pe micul ecran al expoziției. Din creația lor se inspiră și Luba Krejci sau Mariá Králová care s-au consacrat acestei tehnici tradiționale. Pînă nu de mult, poemele de ață ale tinerei Králová nu se bucurau de vre[...] distincție specială; în ultimii trei ani însă arta ei ș[...] cîștigat o faimă mondială. De la scene compuse d[...] principiul curent al parității simetrice, ca « Sc[...] de circ », pînă la compoziția sub sticlă cu figuri [...] dantelă, alcătuind suita de scene de poveste: « Bă[...]tul cu păsări », « Poetul și muza », « Dracul cu fata » « Baba și dracul » — creația Královei impresione[...] ca o curgere fără opriri de la idee, inspirație, la rea[...]zarea tehnică. Punctul de broderie atinge la ea val[...]rea pensulației. Dantelele Královei degajă un umor [...] atît de specific ceh, pe cît de prețuit, în general, [...] arta plastică modernă. Tematica majoră și sti[...] personal nu rămîn străine nici Liubei Krejči, autoa[...] unui « Soare » simbolic, generator de belșug, op[...]mism și artă.

Campania de reanimare metodică a folclorului c[...] și slovac a obținut de fapt rezultate deosebite [...] diverse sectoare. Uneori s-au realizat produse [...] valoare comercială (stofe, țesături) sau artizan[...] (olărie, lemn), pe alte planuri s-au creat piese [...]tr-adevăr artistice, care însă nu se mai încadrează [...] categoria de *produs*, ci într-aceea a *unicatelor*.

IONELA MANOLESC[...]

DAN HATMANU

Prezența lui Dan Hatmanu în expoziția anuală de stat din 1948, cînd încă era student, și lucrările sale, realizate după absolvirea Institutului de arte plastice, indicau un debut promițător. Participările sale la expozițiile din țară și de peste hotare (Bienala de la Veneția, Expoziția țărilor socialiste de la Moscova, Bienala internațională de artă plastică a tineretului de la Paris), obținerea premiului II, atît la concursul în cinstea celui de al V-lea Festival mondial al tineretului de la Varșovia, cît și la Festivalul internațional de la Moscova, l-au relevat ca pe un tînăr talentat, cu mari posibilități de dezvoltare. Cele mai izbutite tablouri, dintre care menționăm « Muncitori în lojă », « Într-o cooperativă», « Joc de copii », « Autoportret », dezvăluiau preocupările tînărului Hatmanu, insuflate de maestrul și profesorul său Corneliu Baba, de a reda trăsăturile psihologice caracteristice personajelor înfățișate, de a surprinde noul în viața semenilor săi, constructorii socialismului.

Cîștigînd în 1960 concursul pentru bursa « Nicolae Grigorescu », acordată de Academia Republicii Socialiste România, unui tînăr artist plastic pentru desăvîrșirea studiilor de specialitate în străinătate, Hatmanu confirma prețuirea de a fi considerat printre pictorii însemnați ai generației sale.

Întors recent în țară, după o ședere de un an în Franța, ieșeanul Hatmanu a ținut să prezinte mai întîi bucureștenilor, roadele strădaniilor sale picturale din Orașul Lumină. Vernisajul din sala de pe Calea Victoriei ne-a înfățișat 17 peisaje cu « Aspecte din Paris », unele prezentate anterior în expoziția personală organizată de pictor în Galeria Du Passeur, din Paris — în decembrie, anul trecut.

Normal, această manifestare a fost așteptată cu un deosebit interes de colegii de breaslă și amatorii de artă. Expoziția a oglindit orientarea și preocupările actuale ale artistului, după un contact mai îndelungat cu arta occidentală, într-o etapă a evoluției sale, cînd Hatmanu reușise să-și definească un stil personal. Speranța unanimă era de a constata cu satisfacție că pictorul a știut să discearnă din avalanșa manifestărilor artistice din Paris acele valori noi și esențiale epocii noastre care merită să și le apropie.

A fost o adevărată surpriză. Hatmanu a cedat ușor tentației de a arăta abilitatea asimilării experiențelor moderniste cu tot bagajul convențiilor lor. Rezultatul dorinței lui de a se înscrie cu orice chip în rîndul « pictorilor avangardiști », este că nu mai sesizăm nici un ecou din calitățile picturilor sale anterioare, atît de promițătoare în speranțe. Acum ne înfățișează o artă săracă în conținut în care nu întîlnim nici un sentiment sincer, vibrant: cel mult putem remarca încercarea de a-și apropia programatic suprarealismul, socotind realizările actuale drept o experiență efemeră, un exercițiu în studierea acestuia. Dar o asemenea preocupare didactică, « de exersare » pe o temă dată, ne interesează mai puțin. Agitația barocă din pînzele sale realizate în culori terne ni se pare destul de arbitrară.

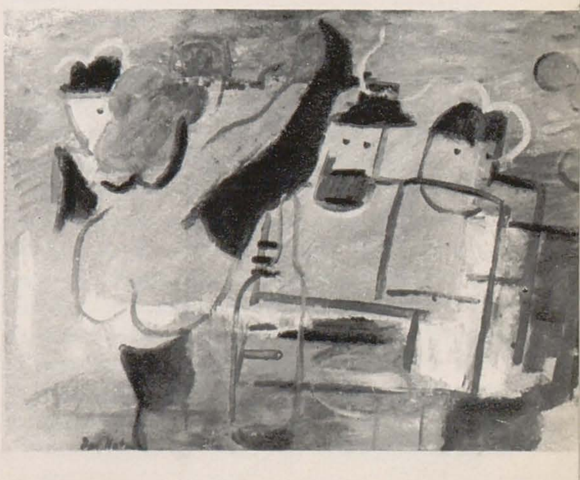
Cu toate aceste obiecții și rezerve, relevăm în expoziție cîteva lucrări reușite, care corespund într-o mai mare măsură preceptelor de la care a pornit artistul, și anume: « Metamorfoza » (Tour Eiffel), « Permanența jertfei » (Arc de triumf) și « Amintindu-mi de Bourboni » (Grădinile Versailles).

Ținînd seama de unele antecedente ale activității sale, sperăm ca într-o expoziție viitoare să putem constata la Dan Hatmanu o depășire a actualei faze de asimilare pripită a experiențelor artistice contemporane și situarea sa pe o linie de dezvoltare personală.

3

1. MÁRIÁ KRÁLOVÁ: Băiatul cu păsări — dantelă
2. K. HANSER: Sfeșnice de ceramică
3. DAN HATMANU: Canicula la Sevres — ulei
4. DAN HATMANU: Obsesia absintului (Moulin Rouge) — ulei

4



GETA COSTIN CRĂCIUN

GETA COSTIN CRĂCIUN: Cactuşi — ulei

GETA COSTIN CRĂCIUN: La oglindă — ulei

Preocuparea de a conferi pînzelor sale mai mult decît un sens decorativ limitat se vădeşte în unele lucrări în care Geta Costin Crăciun năzuieşte să răspundă unor probleme artistice ale timpului nostru (expoziţia personală — galeriile din calea Victoriei, august-septembrie). Din păcate însă, ideile nu sînt exprimate cu claritate. Confuzia din unele compoziţii, ca « Elogiul muzicii » sau « Orfeu », se datorează în mare parte şi excesului de linii arbitrar plasate. În aceste cazuri, discrepanţa dintre intenţie şi realizare este atît de mare, încît imaginea devine de neînţeles, ca şi intenţiile artistei pe care le putem, în cel mai bun caz, presupune. Atunci cînd reuşeşte să se controleze mai îndeaproape, pentru a exprima mai clar ideea şi a o reda cu mijloace tehnice adecvate subiectului şi posibilităţilor ei, compoziţia rezultată e lizibilă, problemele de culoare bine rezolvate (« Sintaxă siderurgică » sau « Laborator »). « Meditaţie », spre exemplu, o altă lucrare ce se înscrie printre reuşitele artistei, suferă totuşi de aceeaşi lipsă de consecvenţă în tratare: mîinile femeii sînt realizate printr-o tuşă energică şi sigură; capul, de-abia schiţat, se pierde în culoarea fondului, lăsînd ca motivu naţional de pe fundal să iasă prea mult în evidenţă acordîndu-i-se rolul principal.

Constatăm că folosirea laolaltă, neîndemînatic ş nejustificat, a mai multor maniere tehnice — culoare subţire pînă la transparenţă (zemuri), culoare gras şi întinsă extrem de neted, suprapuneri foarte mar de culoare şi stropiri ce se preling — este în detr mentul lucrărilor. Spunem aceasta referindu-ne la cel mai reuşite. Păcat, de exemplu, că la « Natură statică cea mai armonizată coloristic, prelingerea stro piturii de pe vas pe masă strică efectul ansamblului La « Muşcate », un interesant panou decorativ, no de vioiciune pe care oranjul petalelor o conferă atmo ferei este diminuată de suprapunerile exagerate a pastei. În tabloul « Cactuşi », care trezeşte în privito sentimentul toridului plajelor marine dobrogen folosirea neraţională a nisipului este supărătoar

Credem că o viitoare expoziţie personală va marc înlăturarea deficienţelor despre care am vorbit ş deci dobîndirea unui stil mai personal.

PETRE OPR

MARIN IORDA: Victor Ion Popa (1938)

MARIN IORDA: Casă la mahala (1939)

MARIN IORDA

Deschisă în pavilionul C din parcul Herăstrău, expoziția retrospectivă Marin Iorda a oferit publicului vizitator un bun prilej de a cunoaște multiplele sale activități, pe care le-a desfășurat, cu un viu interes, decenii la rînd. Desenator și caricaturist, publicist și scriitor, regizor și activist cultural, Marin Iorda este autorul personajului de basm și legendă « Haplea », pe care generații întregi de copii l-au urmărit în paginile revistei « Dimineața copiilor ».

Activitatea sa de artist plastic se întrepătrunde mai totdeauna cu cea a publicistului și scriitorului. Căci reportajele pe care M. Iorda le-a publicat în coloanele unor ziare progresiste ale vremii (« Cuvîntul Liber », « Zorile », « Revista muncii », « Libertatea » etc.), sînt ilustrate cu diverse imagini plastice, așa după cum rezultă din lucrări ca: « Miner englez la Congresul pentru pace de la Bruxelles », « Palatul Centenar Bruxelles », « Miner englez cu pancarta », sau din desenele ce însoțesc reportajele realizate de M. Iorda la fața locului și care au apărut în paginile revistei « Cuvîntul Liber », în anul 1936.

La « o altă temperatură » — așa cum mi-a mărturisit însuși autorul — au fost elaborate desenele sale politice ca: « Accident de muncă », « Brațe tari », « Carmen », « Da Domnilor !. . . », « Exploatați și exploatatori », « 14 iulie 1936 » ș.a., apărute între anii 1934—1936, în « Cuvîntul Liber ».

O suită admirabilă de desene umoristice, reprezentînd portrete ale unor scriitori sau actori progresiști dintre cele două războaie mondiale ne evocă sugestiv atmosfera timpului: « Ion Slavici », « Mihail Sorbul », « Victor Ion Popa » — cu care M. Iorda a colaborat îndeaproape — «C. G. Costa-Foru », « Ilie Cristea », « A. Pop Marțian », « Ion Brezeanu », « Maria Filotti », « George Calboreanu ». Aceste portrete, artistul le-a realizat cu vervă și o deplină stăpînire a desenului.

În expoziția sa retrospectivă, M. Iorda expune un număr de 13 gravuri din ciclul: « Brașovul » 1933—1935: colțuri evocînd arhitectura medievală a orașului, cum ar fi de pildă imaginea înfățișînd « Biserica Neagră », sau diferite aspecte ale arhitecturii civile: « Casa cu turnuri », « Poartă cu arcadă » etc., precum și figuri de țărănci române, ca în lucrarea « Femei din Schei » — cu portul lor specific local. În legătură cu aceste lucrări presa din trecut consemna că: «... Într-adevăr, M. Iorda s-a aplecat cu talent și migală asupra acestui gen și a reușit pe deplin » (Adevărul, 1935).

Mereu prezent în viața publicistică și editorială, Marin Iorda continuă să publice caricaturi și desene în reviste ca: « Urzica », « Flacăra » ș.a. Dintre lucrările sale mai noi, pe care în cursul anului 1964 i le-a publicat « Urzica », în expoziție figurează caricaturile: « Și eu lupt cu vechiul !. . . », « Pădurea i-a primit cu brațele deschise », « Iepuri la bibliotecă » etc.

Și, în sfîrșit, Marin Iorda, ca om de teatru, expune un număr de 7 schițe de decor realizate pentru feeria « Lada cu minuni » (1939), al cărei autor este el însuși; « Legatarul universal » (1943) de Regnord; « Mușcata din fereastră » (1947) de Victor Ion Popa; și « Domnișoara Nastasia » (1958) de G. M. Zamfirescu.

În expoziție rețin atenția și alte lucrări ale artistului, realizate în diverși ani, fie în acuarelă, fie într-o tehnică mixtă — lucrări care se remarcă atît prin organizarea judicioasă a spațiului compozițional, cît și prin coloritul lor vibrant, discret nuanțat, alteori redat în tonalități mai grave; ne referim îndeosebi la lucrările « Spre mori » (1927), « Casă la mahala » (1939), « Ploaia » (1963), « Floarea soarelui » (1965), « Lira și cocoșul » (1965).

NICOLAE DELAPORT

GHEORGHE COMAN
ȘI OVIDIU PAȘTINA

GHEORGHE COMAN: Țărancă — cărbune

OVIDIU PAȘTINA: Țăran — pastel

Deschisă în luna septembrie 1965, în holul Palatului Culturii din Ploiești, expoziția de grafică Gheorghe Coman și Ovidiu Paștina reprezintă o inițiativă meritorie.

Lucrările, expuse mai întîi la căminele culturale din comunele Posești, Ogredin, Drajna, Starchiojd, de pe valea Teleajenelui, au trezit un firesc interes în rîndurile vizitatorilor rurali, aceștia recunoscînd în imaginile desenate, momente inspirate din însăși viața și munca lor, aspecte noi ale peisajului moral și material al satului contemporan.

Sedus de frumusețea liniei, sculptorul Gheorghe Coman încearcă, și nu fără succes, o primă afirmare publică în grafică. Impresiile reportericești, culese pe parcursul călătoriei întreprinse prin satele regiunii și prelucrate apoi în atelier, sînt transpuse în desene simple, sugestive, cu o linie fermă. Evitînd speculații formale, artistul elaborează cu stăruință, căutînd soluții trainice, în vederea unei exprimări clare și convingătoare. Coman surprinde chipuri de țărani în portrete ce se remarcă prin concizia liniei, prin gravitatea sentimentului și sobrietatea expresiei. O mențiune deosebită pentru « Fată cu cocoș », lucrare cu semnificații simbolice și cu vădite calități de monumentalitate.

Gheorghe Coman n-a rămas insensibil la sugestiile artei populare în simplificarea formelor, incluzînd și elemente decorative locale ce dau lucrărilor sale o notă aparte de autenticitate, specifică regiunii din care s-a inspirat. Intuind posibilitățile de stilizare, pe care le oferă dialogul alb-negru, artistul depășește observația descriptivă, caută structurile și trece la ordonări compoziționale concentrate și clare, ca, de pildă, în scena de muncă în colectiv « La C. A. P. Drajna ».

Deși au o evidentă valoare grafică, prin acuratețea și laconismul liniei, lucrările lui Coman trădează mai mult viziunea sa sculpturală monumentală, ceea ce ne îndreptățește să credem că îi vor sluji drept punct de plecare pentru viitoare sculpturi în lemn.

Ovidiu Paștina, pictor, mai tînăr decît colegul său, se remarcă prin cîteva portrete ca, de pildă, « Cimpoier » și « Fată din Drajna », în care surprinde atitudini spontane, firești, dar, mai cu seamă, prin cîteva desene colorate subtil și sensibil, cum sînt « Țăran din Starchiojd » și peisajele de iarnă. Artistul expune și schițe de compoziție, cum este lucrarea « La sfat », în care vădește un simț al măsurii și echilibrului, manifestînd predilecție pentru scene de gen din viața tineretului sătesc. La Ovidiu Paștina se mai observă încă unele stîngăcii școlărești în portretele executate în tuș. Chipurile de tineri apar adeseori lipsite de vlagă, sînt uneori uniformizate, prin soluții prestabilite, egalizatore, care le lipsesc tocmai de vigoarea sănătoasă a țăranului călit în eforturi fizice și trăit în mijlocul naturii. Experiența acestei expoziții credem că-l va conduce spre o mai mare varietate de expresie, spre o mai pronunțată autenticitate, spre căutări menite să descopere esența actului de creație.

GH. C.

PLASTICA SPECTACOLULUI ÎN TEATRUL DE PĂPUȘI

(urmare din pag. 491)

Blaga a spus odată: « Filozofia nu este decît răspunsul hipermatur la întrebările pe care și le pun copiii ! ». Nu am putea oare parafraza acest aforism încercînd să afirmăm că « teatrul de păpuși nu este decît răspunsul naiv-infantil la întrebările pe care și le pun savanții?». Fiindcă de astă dată nu ne mai temem de cuvîntul naiv sau infantil sau primitiv. Toată creația artelor plastice a dovedit din plin că esența, că forma interioară, că valoarea artistică are o deosebită preferință pentru conceptele simple și sugestive. E foarte simptomatic fenomenul că aproape peste tot, scenografia păpușerească s-a situat pe o linie modernă de dezvoltare, mult înaintea scenografiei teatrului cu actori. De ce? Pentru că avansul de concesie, pe care copiii îl dăruiesc lumii, permite forme simple, scheme sugestive, compoziții abia schițate. Ciudățenia devine și mai mare în momentul în care, dintr-odată, un teatru al copiilor, cu o plastică și literatură a sa proprie, saltă în majorat păstrîndu-și întregul specific. Și maturii asistă la un teatru care este de fapt o simfonie plastică, o simfonie cromatică, o simfonie de forme dramatice, poezie mișcată într-un spațiu ad-hoc. Afișul a devenit viu (ca gen plastic), caricatura vorbește și dansează, desenul se mișcă, sculptura, lumina acompaniază poetic și muzical. Ce s-a-ntîmplat? Plastica a intrat în mișcare și înțelege să-și arate și să-și încerce toate posibilitățile. Și aceste posibilități sînt atît de mari și de multe, încît mulți critici consideră că această prea mare libertate și varietate va constitui într-o zi un pericol pentru teatrul de păpuși (așa cum, același pericol amenință azi și poezia și plastica majoră).

De altfel, este deosebit de simptomatic faptul că vorbindu-se despre pericolele care pîndesc dezvoltarea precoce și rapidă a păpușeriei, s-au indicat în fond aceleași pericole care amenință azi revoluția modernă din artele plastice. S-a amintit (cu prilejul comunicărilor și discuțiilor din cadrul Festivalului) că trebuie să fim atenți la dozaj și la limite: la dozajul cantitativ și calitativ în care amestecăm diferitele materii formale — și la limitele la care aceste forme pot să surprindă și să sugestioneze sensibilitatea umană. Cu alte cuvinte s-a pus problema conținutului uman, a fondului realist al artei care nu are voie să uite în efervescența libertății sale de căutare, nici pe cei de la care a plecat și nici scopul pentru care a fost creat. Și s-a mai subliniat că o anume confuzie între material și materie artistică e foarte gravă. Orice material poate fi folosit: cu condiția ca el să devină, să poată deveni, materie artistică. Materia artistică față de material, presupune trecerea de la potență la realitate, de la nemișcare la viață, de la inerție la posibilitatea expresiei complexe. Nu fac, oare, anumite, binecunoscute școli hipermoderne o mare greșeală confundînd descoperirea unui material nou, cu inventarea unei noi materii de expresie artistică?

Am mai constatat că publicului de la spectacolele de păpuși nu i-au plăcut acele demonstrații în care tehnica, surprizele scamatorești, acrobațiile regizorale, au pus în umbră plastica sau poezia scenei. Nici acelea în care omul real, actorul-autor al păpușii, a apărut. Nu i-au plăcut nici figurinele care copiau prea fidel realitatea și nici acelea care ignorau total această realitate. La un moment dat am înțeles că toate problemele ce se pun, certitudinile și îndoielile, surprizele și nedumerirea—sînt exact aceleași pe care le încearcă bunul simț contemporan la expozițiile de plastică. Teatrul de păpuși, azi, e un prețios și simbolic laborator: așa cum în toate uzinele se încearcă rezistența tuturor materialelor, teatrul de păpuși verifică, azi, rezistența estetică și socială a formelor plastice în varietatea și complexitatea lor, indicînd avantajele, formele, încurajînd orice fantezie, orice stil, dar stabilind în același timp acele limite față de exacerbare sau beție tehnică și formală, care fac ca o artă să înceteze de a mai servi pe om, devenind ficțiune absurdă și inutilă.

★

Spațiul restrîns al unui articol nu permite epuizarea tuturor problemelor. De altfel, în ceea ce privește păpușa ca prezență în parnasul artelor plastice, ne găsim pe un teren virgin, ignorat în mare parte și de artiști și de critici. Dacă regizori mari și mari artiști ai teatrului , ca Gordon Craig, Jouvet, Eleonora Duse ș.a. — dacă mari pictori, ca Léger, Picasso, au recunoscut în păpușă un miracol teoretic și practic al specialității lor, dacă la această oră a evoluției teatrului de păpuși (în plină frămîntare pentru căutarea unor noi formule sau chiar a unui nou profil al teatrului mare) se poate vorbi de o serioasă confruntare filozofică între sensul actorului-om și cel al actorului-păpușă — credem că în aceeași măsură, plasticienii trebuie să se întoarcă atenți către fenomenul artistic al păpușii, către miracolul modern al succesului în mase al spectacolului teatrului de păpuși. Nu numai pentru că e o școală, o sursă inepuizabilă de probleme și aproximații simbolice: dar e o lume în care se ascunde o scînteie prometeică, fiind o Galathee căreia nu zeii, ci spiritul uman i-a dat viață și expresie. Și apoi, cred că nu exagerez afirmînd că toate căutările, toate școlile, toate formulele și experiențele de artă plastică sînt concentrate în păpușerie. Se spune că în evul mediu o catedrală era o carte în care se putea citi sufletul epocii: în teatrul de păpuși se poate citi azi toată istoria sensibilității noastre plastice. O artă care poate crea o acoladă între circ și Faust, între un miorlăit de pisică și o sonată dodecafonică, în care sîrma, cîrpa, lemnul, rafia, ghipsul etc. întruchipează desene, culori și forme, în care lacrima își are lumina ei și rîsul pandantul său sculptural — o artă care fiind a copiilor dar și a celor mai sensibili artiști, în același timp, — o asemenea artă nu are voie să fie ignorată, azi, mai ales că ea s-a impus și se impune publicului. Pictori scenografi de la noi, specializați în păpușerie, ca Lenkisch, Gregorian sau Fux, ca să nu vorbim decît de cei mai cunoscuți, au azi o justificată celebritate în țară și peste hotare. Și nu este o simplă întîmplare faptul că păpușarii români au contribuit masiv și continuu la transformarea în artă majoră, universal valabilă și expresiv-universală, a unei tradiții naive dar adînc înfipte în specificul sufletului nostru.

Să ni se permită cîteva concluzii:

— Ni se pare o certitudine verificată această realitate plastică pe care o numim păpușă: ca operă reali-

zată în materie, culoare, linie și mișcare; ca sinteză antropomorfică prin care se leagă realitatea de ficțiune, viața de vis, aparența de esență; ca simbol al veșnicului uman, surprins în destinul său cel mai simplu și expresiv. Indiferent dacă esteticienii sau criticii de artă o consideră drept un experiment sau o hibridă siluetă apărută la fruntariile marilor arte, păpușa rămîne o realitate plastică, absolut artistică, avînd la această oră, toate drepturile și toate iscăliturile marelui public spre a putea intra în parnasul formelor plastice consacrate.

— Spectacolul cu păpuși este astăzi fenomenul miraculos al desenului, picturii și sculpturii puse în mișcare cu sens și finalitate omenească. Scenografia complexă a unui asemenea spectacol presupune toate subtilitățile acestei probleme de estetică ce se întreabă cum și în ce măsură sînt posibile sinteze unitare între cuvînt (poezie), sunet (muzică) și formă plastică. Dacă în teatrul mare scenografia rămîne o ancilă a dramei, în teatrul de păpuși drama se supune și se exprimă prin limbajul formelor, volumelor și al culorii. Teatrul de păpuși este o mare victorie a ochiului asupra urechii și limbii.

— Și apoi, într-o epocă în care, mai ales pe tărîmul artelor, se dau mari bătălii filozofice, naiva păpușă devine o lecție de ideologie. Ea dovedește, prin însăși ființa și destinul ei, care este raportul între materie și spirit, care este raportul între om și materie, care este legătura între realitate și ficțiune. Prin păpușă materia învinge materia, devenind sub ochii noștri conștiință și voință umană. Și în felul acesta se realizează o certitudine: omul devine stăpînul lumii, omul re-crează lumea în sfera sugetivă a metaforei și a visului.

— Nu trebuie să uităm nici publicul: Valéry spunea: « rîsul copiilor este ploaia de aur a sincerității ». Deși astăzi, teatrele de păpuși au intenția să cucerească și publicul adult, copiii rămîn totuși baza, punctul de plecare. Nu în zadar în țările socialiste, teatrele de păpuși sînt angrenate masiv în procesul de culturalizare și educație. Influența lor este considerabilă. Dau un exemplu: Teatrul din Craiova ne comunică statistic, că de la înființare pînă în prezent, deci în timp de 15 ani, a avut un milion de copii spectatori. Teoreticienii noștri se plîng mereu că nu se face suficientă educație plastică în școli. E adevărat: față de literatură și muzică, plastica e rămasă în urmă. Dar dacă un singur teatru de păpuși (și în țară la noi sînt 22) a avut un milion de copii pe care i-a încîntat cu păpuși frumoase și sugestive, cu decoruri spirituale și pline de surprize, cu lumini calde și vibrante — înseamnă că acest teatru pregătește ochiul copiilor, le deschide fantezia și puterea de înțelegere a formelor, predîndu-le indirect marele și dificilul alfabet al artelor plastice. Poate că ar fi interesant un studiu asupra relației dintre teatrele de păpuși și gustul tineretului de azi pentru formele moderne ale artei. Avem certitudinea că mulți din tinerii de azi care se apropie într-o expoziție de o operă plastică, o fac și pentru că sensibilitatea lor a fost îndelung și migălos pregătită de emoțiile pe care le-au încercat în copilărie în sălile teatrelor de păpuși.

Păpușa a devenit o realitate și o valoare socială. A sosit momentul ca părinții săi, artiștii plastici, să o recunoască și să o primească în grație și atenție.

M A X   A R N O L D

(urmare din pag. 493)

său talent. E drept că studiul pentru capul de evreu e deosebit, ieșit din urme largi de pensulă, în care artistul își conduce instrumentul de execuție ca într-o acuarelă. Este desigur o pictură superioară, totuși, nici chiar o operă reușită ca aceasta nu ne-ar face să ghicim însușirile sale cu adevărat magistrale, cînd se așează în fața unui carton, pentru o acuarelă.

Arnold se naște în Iași, în 1897. Tot acolo își face studiile de cultură generală, precum și cele de specializare. Iașul, în timpul primului război mondial, ca urmare a ocupării Capitalei de către trupele germane, este destinat să adăpostească pe cei nevoiți să părăsească Bucureștiul, începînd cu guvernul țării și continuînd cu toate autoritățile și instituțiile, care-și aveau sediul în Capitală, între altele și cu Institutul de seruri și vaccinuri al Profesorului Cantacuzino. După cum știm, în jurul profesorului Cantacuzino a existat un splendid mediu cultural, compus în mare parte din colaboratorii săi, din prietenii acestora și din mulți intelectuali bucureșteni, toți interesîndu-se îndeaproape de dezvoltarea literaturii și mai ales a artei noastre. Arnold era un tînăr abia trecut de 20 de ani. Prin lucrările sale de atunci, el reușise să atragă atenția celor din jurul profesorului Cantacuzino, și îndeosebi pe cea a profesorului Slătineanu, care începe să-l prețuiască și să-l încurajeze. Dintre lucrările executate în acea vreme, posed un mic peisaj ieșean, plăcut la înfățișare și atent observat, dar din care mi-ar fi fost greu să prevăd pe viitorul desăvîrșit acuarelist, cum va deveni Arnold nu după multă vreme. E drept că peisajul este în ulei și nu în acuarelă. Uleiul, deși destul de des practicat de artist, n-a constituit, cum am spus, principalul său fel de expresie. Totuși, numai în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România se găsesc nu mai puțin de 14 opere în ulei, din diversele faze ale carierei artistului, ceea ce arată o practică serioasă și continuă a genului. Dar Arnold este și rămîne în primul rînd acuarelist.

Arnold a considerat încă de atunci călătoria ca un element auxiliar indispensabil felului său de a se manifesta. Trecînd în revistă numai operele aflate în colecțiile publice din București, și ele nu reprezintă decît o parte a activității sale, vedem că el străbate Franța, unde arată o mare predilecție pentru Bretania, Anglia, cu copacii săi splendizi, cu parcurile și terenurile de curse și de sport ale Londrei, Italia, îndeosebi Veneția, Egiptul, Grecia, fără să mai vorbim de Palestina și de Irak. Din toate aceste variate regiuni ale Europei, Asiei și Africii, el se întoarce cu numeroase acuarele, unele inspirate de locuitori, în pitoreștile lor costume, sau întreprinzînd acțiuni proprii acelor ținuturi, altele de peisaje. Mai ales asupra peisajelor voi insista, pentru că în ele se simte calitatea rară a lui Arnold. Străbate ținuturi, în care climatul este mai degrabă umed, cum ar fi Bretania, Londra sau Veneția, și altele, aride și uscate, ca Palestina sau Egiptul. Sensibilitatea ochiului său și admirabila îndemînare a mîinii se remarcă în primul rînd prin deosebirea netă, ce se simte în opere, între cele inspirate de locuri în care aerul era plin de vapori de apă, și cele în care aerul era uscat. O atît de pătrunzătoare sensibilitate și un dar uimitor de corespunzător împrejurărilor fizice, sînt cu totul rare, nu numai în ce privește acuarela practicată în țara noastră, dar chiar în țări vestite prin acest gen de artă. Dar nici aceasta n-ar fi destul pentru a-l prețui cum îl prețuiesc. Execuția operelor și gama sa coloristică, delicată, clară, de o rară pre-

iozitate, spontaneitatea facturii sale, răspunzînd parcă la cea mai mică senzație vizuală, vin să se adauge însușirior mai sus semnalate.

Chiar de la începutul activității sale, execuția sa se simplifică și se lărgește. În multe din acuarelele sale, mai ales cele în care există marea, și ele constituie o parte însemnată a creației, prin pete largi, transparente, puse cu o preciziune impecabilă, el izbutește să ne redea exact și complet imaginea la care aspiră, într-o notă indiscutabilă de originalitate. În colecțiile noastre publice, cea mai mare parte a operelor sale se remarcă prin aceste însușiri și prin darul excepțional de a prinde tot ce este caracteristic fiecărui subiect. Din toate se revarsă asupra noastră o liniște și o armonie binefăcătoare, mai ales prin contrastul cu atîtea opere chinuite, chiar atunci cînd sînt interesante, ale partizanilor atîtor școli și tendințe ale contemporanilor săi apuseni.

Curînd după primul război mondial, Arnold se instalează la București și începe să participe la viața artistică. Încă din 1927, critici mai sensibili se obișnuiesc să-l aprecieze favorabil. Contribuția sa la viața artistică a țării noastre se continuă tot timpul prin expoziții atît la București, cît și în străinătate, pînă la ultimele expoziții din 1947. De atunci încolo el încetează de a mai lucra, căci o boală gravă îl împiedică să se mai servească de mîini. Și cu aceasta, viața sa activă încetează. Din nenorocire, dat fiind că cele mai însemnate realizări ale lui Arnold sînt acuarelele, opere atît de fragile, impresionabile, nu numai la influența luminii, dar și la cea a aerului, ele nu se pot expune decît pentru un scurt interval, iar publicul ne mai văzîndu-l, încetul cu încetul uită de marile lui însușiri de artist. Vinovate sînt poate și muzeele care, în expozițiile lor, fac numai rar să mai apară în public operele lui Arnold.

PICTURA DE INSTINCT ȘI LIMITELE SALE

(urmare din pag. 497)

Departe de a secătui emoția, cum încă uneori se crede, metoda, rigoarea, tehnica dau spiritului întreaga libertate de manifestare, așa cum stăpînirea perfectă a instrumentului dă violonistului acea secretă stare de elevație în care arcușul să nu mai producă note ci muzică; acel echivalent al magiei care face să devină tabloul pictură, poemul poezie.

«. . . Cred că mă pot mîndri. . . că nici un punct al compoziției mele nu a fost abandonat hazardului și că întreaga lucrare a mers pas cu pas către scopul ei, cu precizia și logica riguroasă a unei probleme de matematică ». (Edgar Poe).

«. . . Poe, unul din oamenii cei mai inspirați pe care îi cunosc, a pus atît suflet pentru a-și ascunde spontaneitatea, pentru a simula sîngele rece și deliberarea. . . » (Ch. Baudelaire — Introducere la « Întîmplările extraordinare » ale lui Edgar Poe).

Seurat, unul din cei mari care au vertebrat impresionismul dîndu-i forță și stil, a meditat prin 1880 la unele reflexii ale lui David Sutter ca, de pildă, aceasta: «. . . Există ochi de coloriști așa cum există voci de tenor, dar aceste daruri ale naturii au nevoie de a fi fecundate de știință pentru a ajunge la completa lor dezvoltare. . . În artă, totul trebuie să fie voit » (D. Sutter, Fenomenele viziunii).

Studiindu-i pe Chevreul, Rood, Helmholtz, Ch. Henry, cercetînd opera și jurnalul lui Delacroix, cu un temperament febril și spontan, Seurat înțelege necesitatea elaborării lente, riguroase, creînd o metodă proprie de lucru. (Metoda lui Seurat este expusă în scrisoarea acestuia către Maurice Beaubourg). Cu iritare nedisimulată el declară: « Literați și critici văd, în ceea ce fac eu, poezie. Nu, eu îmi aplic metoda, asta e tot ! ».

★

Pentru a sublinia necesitatea elaborării în pictură ne putem referi la unul din domeniile importante ale studiului teoretic al paletei: domeniul intensității.

Expresivitatea culorii este în bună măsură determinată de intensitatea sa (fizică) sau de cea spirituală. Elaborarea estetică a culorii, cu alte cuvinte trecerea culorii materiale (elaborată tehnic) pe planul picturii se supune criteriului intensității în cele două ipostaze: senzorial și afectiv — intensitatea fizică a culorii fiind expresia *cantitativă* a sarcinii cromatice, a concentrației materiale, iar intensitatea funcțională fiind *calitatea* sarcinei sale afective, a concentrației spirituale.

Intensitatea colorată (fizică) și intensitatea de sentiment sînt ca atare două moduri deosebite ale expresivității culorii ce se pot suprapune, fără a fi neapărat condiționate una de alta.

Operînd într-o arie largă, cuprinsă între sonoritatea senzorială și inefabilul nuanței spirituale, aceste două criterii ale intensității crează din cele șase culori elementare, infinita lume de expresie a paletei.

Intensitatea în genere, presupune încordarea întregului, concentrarea cantităților și sublimarea în acea stare de ordin calitativ care este tensiunea. Dar nu se poate imagina acest efort complex fără elaborare. Fiecare din componentele întregului, pentru a fuziona și împreună a atinge pragul tensiunii, e necesar a fi pregătite și orientate.

Pentru ca roșul pur alăturat verdelui pur să devină *acord*, unul sau amîndouă trebuie să se schimbe. În spectrul solar, aceste culori nu sînt juxtapuse, ele se găsesc la o distanță apreciabilă una de alta. Alăturîndu-le fără a le modifica, nu creăm un raport de intensitate, armonică, un acord, ci un raport de stridență, un dezacord. Această asociere nefirească, venind dinafara granițelor armoniei, produce un șoc insuportabil asupra retinei. E necesar deci a interveni.

Operațiunea se poate referi la factori ca modificarea intensității cromatice (ruperea tonului) și a energiei luminoase a culorii pure, stabilirea cantității și suprafeței petei de culoare, modularea ei, intoducerea celei de-a treia culori etc.

În situațiile complexe ale picturii, unde intervin mai mult de două culori și unde relațiile dintre aceste culori nu se referă strict numai la necesități armonice, dar și funcționale, paleta devine o orchestră.

A folosi la un moment dat toate resursele sonore (de culoare) ale unei orchestre (palete) și a nu cădea în vacarm și confuzie (cacocromie) înseamnă a rămîne în limitele armonice, adică în limitele de toleranță fiziologică ale urechii și ale ochiului. Intensitatea cromatică, fie strict armonică, fie funcțională, nu poate fi realizată numai prin instinct în condițiile moderne ale paletei. Ea se supune unor legi pe care se fundează întreaga estetică a culorii în stadiul său actual.

În secolul nostru, estetica paletei îmbogățită de cercetători și artiști, a deschis picturii perspective de o neîntîlnită complexitate. Studiul teoretic, elaborarea complexă și rațională a paletei, sînt condiția elementară a picturii culte. Instinctul, cultivat, înnobilat prin cercetare și meditație, devine ceea ce în mod propriu putem numi talent.

A eluda conștient sau a ignora disciplina riguroasă a picturii, înseamnă a supralicita forțele naturale ale talentului. După cum remarca Roger de Piles la finele secolului al XVII-lea, numai marile genii sînt deasup regulilor și se pot dispensa de acestea, supunîndu- de fapt propriilor lor legi pe care le consacră și instaurează în gîndirea plastică. Depozitul teoretic culturii plastice provine tocmai din depunerea princi piilor novatoare, iar depășirea legilor nu este posibil decît la nivelul elevat al cunoașterii. Instrucția es anterioară creației și intervine în elaborarea lucrării de artă ca un reflex organic al gîndirii plastice, fără tulbura inspirația și fără a o putea înlocui. Studiul cultura nu determină talentul, dar ignoranța refuză chiar celui mai viguros instinct accesul la marea artă

PRIVIREA ÎN EVOLUȚIA PORTRETULUI DE LA RENAȘTERE ÎNCOAC

(urmare din pag. 509)

sigur de sine, rafinamentul tehnic, « le fin des fins » îngăduie oricînd pictorului să se autoportretizeze *neprivindu-se în ochi*. Mai mult chiar, se încearcă a se da impresia că nu există dialogul celor două priviri. Noi, la rîndul nostru, privind, luăm doar contact cu rezultatul care se realizează plasticește, ca să zicem așa, în absența executantului, care, astfel a creat printr-un fel de grație divină, beneficiind de un fel de « hocus-pocus » care a anulat prezența stînjenitoare a executantului. În cele două faimoase autoportrete ale lui Dürer, peste « frumosul ideal » italienesc se adaugă suprema gravitate nordică, sublinierea demnității umane pînă la demiurgică maiestate.

Se știe cu preciziune că, de-a lungul secolelor, în psihologia socială există o așa-zisă eșalonare, oarecum în cascadă secretă. Cînd un principiu de influențare într-un curent mai stabil sau chiar într-o modă trecătoare, declanșează și determină o vreme, tocmai acest proces de « influențare socială », cel care constituie modelul a părăsit de mult dragostea, slăbiciunea sau pasiunea pentru un anumit lucru, fie el pe plan vestimentar, cultural sau artistic, în timp ce pături tot mai largi receptează influența fenomenului direct. Există comparația clasică a pietrei asvîrlite într-un lac liniștit, cînd în centrul cercurilor din ce în ce mai largi care văluresc apa, nu se mai vede nici o urmă de unduire, circumferințe tot mai largi vehiculează încă, mai slab dar mai vast ca spațiu, impulsul inițial. Un exemplu tipic este veșmîntul de astăzi în portul tirolez festiv care imită, aproape fără nici o schimbare, portul vizitiilor de diligență care, la rîndul lui, seamănă cu portul vizitiilor de caleașcă nobilă care, și dînsul transpunea destul de apropiat un costum nobiliar mai vechi cu un secol sau două. Exact la fel, fotograful mediocru de astăzi — cu mici variații — ține să nu se vadă că personajul « pozat » este în atitudine de poză. Dimpotrivă, în chipul cel mai caracteristic, fotografia *artistică* acceptă, la diverse grade, în cazuri oarecum speciale, o expresivitate a privirii directe. Intruziunea, acceptarea și chiar sublinierea privirii directe corespunde, în cadrele unui paralelism pitoresc și revelator, în ultimele trei sferturi de veac, expresivizării din ce în ce mai libere a portretului fotografic. Fotografia autentic artistică din ultimele decenii, deși legată de maximala obiectivitate a obiectului fotografiat, și-a însușit în chip aluziv sau direct elemente fie impresioniste, fie — azi din ce în ce mai mult — puneri în pagină, contraste, jocuri de umbră și lumină etc. împrumutate și am spune chiar « subtilizate » expresionismului de diverse grade. În primele decenii ale așa-zisei « daghereotipii » *nici nu putea fi vorba de așa ceva*. Și totuși există o serie întreagă de daghereotipuri de o încîntătoare cumințenie. Savoarea lor este așa de mare încît s-au găsit cineaști de mare talent care, renunțînd la toate « achizițiile » de expresivitate modernă ca punere în pagină, contraste, joc de umbre etc. să realizeze filme întregi în viziune de daghereotipie aparent foarte simplă. Și într-adevăr, asemenea imagini au uneori un farmec extrem, farmecul redescoperirilor, farmecul faimosului « on revient toujours. . . »; și nu numai din idilizare anacronică, ci din motive mult mai largi și chiar fundamentale pe care nu le putem atinge aci.

În portretistica de acum cîteva decenii, încă, și în estetica fotografiei artistice de astăzi, se acceptă din ce în ce mai mult înlăturarea *oricărui gen de « truc »*. Relația între cel care pozează și executant a devenit mult mai complexă. Se privesc bine unul pe celălalt și, în lipsa oricărui truc, există un plus de comuniune directă, o anumită colaborare de ordin uman și estetic și, la diverse grade, o anumită complicitate legată de acceptarea mai mult sau mai puțin conștientă a unor anumite convenții. Căci o anumită doză de convenție există în orice act de creație autentică, pe linia respectivului substrat social. Așadar, situația este *dezartificializată:* raportul dintre cele două priviri este uneori direct și plenar ; faptul că portretizatul pozează nu mai este escamotat. Nefirescul unei situații de poză, nu mai este corectat pînă la capăt. Un anumit coeficient de convenție rămîne vădit și uneori chiar subliniat. (Precum în Commedia dell'Arte sau în teatrul lui Brecht, de pildă). Căci « dezartificializarea » se face *pe plan psihic,*

prin acea transpunere esențial legată de « modernitate ». Această modernitate aduce cu ea un anumit coeficient, să zicem, de transfigurare omenească; — se tinde astfel către o « naturalețe » cîștigată, care ar putea fi numită « secundă », nu primară, adică de gradul doi, *cea a transpunerii pe plan estetic*. Bineînțeles, elementele de «conveniență» anacronică — moștenire conștientă sau nu, — precum poza de grad social, « tenue d'apparat », pieptul bombat, decorații, un picior așezat dinainte, surîs avantajos, privire simpatică dar profundă, fundal hipersugestiv, fie idilic, fie fastuos etc. toate acestea au dispărut. În trecut era greu de conceput lipsa unui fundal, și în pictură și la fotograf. Astăzi ne mulțumim să păstrăm în spatele portretului un ansamblu de tonuri neutre, uneori total «statice », nemodulate etc. În schimb, în fotografiile de « tîrg » ori de sat, și astăzi, personajele fotografiate sînt plasate *cît mai arbitrar și cît mai avantajos*, cu diverse grade de stîngăcie sau iscusință în cadrele moștenirii străvechi. Peisajele sînt gata făcute; există grădini bucolice — uneori chiar cu respectiva «oiță» — ori terase fastuoase ori, dacă nu, cel puțin balcoane poetice din care soția sau logodnica surîde bărbatului aflat lîngă portița întredeschisă. Persistă așadar aci « metaforicul vulgar » și « rafinamentul » cel mai naiv, straniu reînnobilat pentru o clipă de geniul « genuin » al vameșului Rousseau.

Evoluția acestui fenomen de denudare, decantare și transfigurare sufletească care, în arta modernă, înlătură progresiv fie sentimentalismul digestiv (pe care Valéry îl numea chiar « pornografic »), fie atributele vanității stupide ale pompei excesive și ale platitudinii vădite, degradante sau cel puțin compromițătoare, chiar în cadrele culturii mijlocii, — poate fi urmărită destul de bine chiar de la începuturile picturii moderne, de la Van Eyck, Rembrandt, Velasquez pînă la Van Gogh și Cézanne. Deși sîntem obligați să recunoaștem că un portret de tînără fată cu pandantive hipermoderne de pe sarcofagul unei mumii egiptene (colecția Graf, Germania) ne fixează cu o privire directă, nespus de expresivă și de « contemporană » chiar, în cadrele unei frontalități absolute. Ba chiar conturul figurii este atît de accentuat, atît de neconvențional, încît într-adevăr sîntem alături de o viziune tipic modernă.

Sculptura s-a dispensat adesea de această privire directă, renunțînd într-o serie întreagă de cazuri să indice — fie scobind, fie zgîriind, — pupila propriu-zisă.

O extraordinară privire directă găsim la unul dintre « Băutorii » lui Velasquez din 1628 (muzeul din Prado). Forța de sugestie, ascuțimea observației sînt extreme și ne amintesc « sondajele » unui Rembrandt pe acest plan al unui pitoresc caracterologic suprem, depășind nemăsurat pitorescul familiar al « micilor maeștri » olandezi. Capul plecat în jos, mustața pe oală, suvițele de păr căzînd pe frunte în neorînduială, amestecul de zîmbet poznaș și rictusul de cordialitate bachică gata de confidențe năzdrăvane, — iată o asemenea penetrație psihologică *realizată plastic* încît descrierea literară exactă a personajului s-ar putea prelungi oricît. Privirea este în același timp maximal de directă și ambiguă jucăușă, căci aplecarea capului face ca fluxul ei să fie oarecum strecurat « en biais ». Mai certă « complicitate » cu privitorul — fără desmăț însă, — nu se poate imagina. Se știe că investigația psihologică la Velasquez merge uneori pînă la cruzime, piticul grotesc și suveranul degenerescent, fiind tratați la fel.

În prodigioasele autoportrete de bătrînețe ale lui Rembrandt sărac și părăsit, ajungem la antipodul maximal al « pozei ». Extrema investigație a privirilor de neuitat este filozofică, încărcată de întrebările supreme legate de sensul vieții. Asemeni priviri anunță, oarecum peste secole, « abisalul » dostoievschian, și tot ceea ce este profund în actualul existențialism, dincolo de vogă și de modă.

Evident, pictura cunoaște perspicacitățile unui Franz Hals, Goya sau Courbet și ne putem opri la revelatoarea privire a personajului gras, cu mîinile pe genunchi, al lui Ingres. Dar la Manet, în cîteva cazuri, și uneori la Cézanne, putem surprinde o fază nouă: ochii modelului privesc pe privitor nestingheriți, dar necercetători, fără intensități ostentative. Uneori chiar, la Cézanne, se strecoară în privirea « modelului » o nuanță nouă: o anumită « absență morală ». Accentul *antipatetic* merge atît de departe, (legat poate de etica « scientistă» a epocii), încît dialogul este din nou anulat *pe alt plan pictural și sufletesc*. Sîntem deci foarte aproape de acea « depsihologizare » de care vorbeam și care, într-adevăr, a cucerit progresiv viziunea modernă. Se anulează aspectul literaturizabil al picturii chiar în portret, chiar în elocvența directă a privirii. Nevoia de transfigurare tipică epocii noastre duce la transpunerea unor « semne » tipic umane, într-un decorativ mai mult sau mai puțin uman, mai mult sau mai puțin vibrant. Însă acest decorativ de plenitudine picturală totuși, este atît de demisticizat încît poate îngădui expresivitatea plastică *cea mai liberă*.

În cele aproape două duzini de portrete și studii de figură omenească lăsate de marele și nefericitul Andreescu, găsim accentele unei profunzimi de comuniune umană pe cît de nuanțat comprehensivă, pe atît de sobră, făcînd astfel parte din tezaurul portretisticii mondiale. Luchian va trece la tensiunea unui lirism, de exaltată suferință, uneori sfîșietoare; dar portretul de țărancă a lui Andreescu — se pare din 1881 — are o libertate de tușă și cuceritoare luminozități atît de extraordinare, încît îl anunță pe Luchian aproape global în ceea ce ar constitui culmile și densitățile acestuia. Privirea ochilor mari — cu ceva meridional și slav totodată — hotărîtă dar și ușor absentă, cu irisul de un verzui obsedant; splendidul oval al feței cu totul neidealizat, fac din acest portret o perlă a Galeriei noastre naționale.

Faimosul autoportret în picioare, cu mîinile încrucișate pe piept, nefinisat deoarece lucrat în ultimele luni ale vieții sale de om bolnav, la vîrsta de 32 ani, este poate mai răvășitor sufletește decît « zugravul » lui Luchian, iar privirea trece peste capul nostru și se afundă — fără nici un fel de exaltare, fără vreo urmă de pathos exterior — într-un fel de « absolut » al problematicii vieții și artei. Tensiunea sobră a pupilelor întunecate în ansamblul unor rozuri ale unei figuri subminate de boală, maximal spiritualizată, închipuie una dintre cele mai remarcabile efigii de demnitate umană elevată, dincolo de viață și de moarte. Luminozitățile de rafinat și poetic clarobscur din autoportretul lui Nicolae Grigorescu, realizat în 1868, dovedesc, dincolo de studiul profund al unui Rembrandt, un revelator amestec de sănătate și delicatețe, dîrzenie și înțelepciune, de avînt și de echilibru al unui artist care exprimă atît de specific sensibilitatea românească, în datele ei esențiale. Cu Andreescu însă ne aflăm din plin în patrimoniul mondial al picturii și al portretisticii; iar privirea autoportretului este revelatoare caracterologic pentru un anumit realism critic al secolului trecut, dar și pentru personajul de nebiruită demnitate morală, drapat în veșmîntul întunecat ca într-o togă, monumentalizat aproape statuar ca viziune — cea mai tipică osîndire a platitudinii și mizeriilor sociale.

N-am dori să mai reamintim decît nenumăratele autoportrete ale lui Pallady, acest « armonist » nespus de subtil adesea, obsedat de ritmuri melodice și de rafinată poezie. El realizează totuși în autoportretele sale un rechizitoriu, pe plan de introspecție dar și pe plan social, impresionant. Privirea este

cercetătoare și forța ei de scrutare este lipsită de complezență. În autoportretul aflat la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, nesemnat și nedatat, se atinge o remarcabilă noblețe și un anumit amestec din privirea încă scrutătoare — perspicacitate fixînd pe cel care contemplează tabloul — cu o anumită înseninare filozofică larg cuprinzătoare peste lucruri și oameni.

Autoportretul în ulei din 1941 închide și ceva din ironia acidă, iar privirea lasă să deosebim o undă de meditație atît de caracteristică acestui etern tînăr creator, obsedat de cea mai armonioasă poezie a picturalului, cît mai elevat pe planul nobleții decorative.

Problema privirii — chiar în cadrele circumscrise ale evoluției picturii, ale evoluției psihologice a portretului și autoportretului, — cuprinde o arie atît de vastă încît atingem și anumite « zone obscure ». Cultura umanistă este esențial anti-ocultă. Pe de altă parte, în intuiția privitorului există procese de sinteză, de înglobare directă, care pot fi semnalate aproximativ prin termenii : cuprindere, învăluire, aprehensiune, flair etc. Deci, procesul are aspecte foarte variate și este fugace, labil și proteic. Se folosesc într-adevăr elemente care au rădăcini milenare în psihismul uman și care, în știința de astăzi, încep să semene cu « raporturile de limită », cu complexitățile care trebuiesc examinate în lumina mai multor științe. În psihismul uman însă, ele se realizează sintetic, — deși în cadrele adevăratei culturi, pe laborioase etape de asimilare, — cu o iuțeală *aparentă* care poate merge de la viteza sunetului la viteza luminii. . . De aceea, o asemenea cercetare precum cea a privirii în evoluția portretului, constituie un esențial fenomen de limită extremă, — cuprinzînd aproape întreg ansamblul implicațiilor de biologie umană și de creație estetică. Se înțelege din cele spuse mai sus că în portretul modern sîntem la antipodul atitudinii « poză ». Se încearcă astfel cea mai esențială *împletire* dintre valențele profunde ale omenescului și *cea mai liberă* plasticitate picturală — sau fotografică, artisticește. Să mai amintim însă din nou, în concluzie, că în cea mai liberă transpunere, în cea mai metaforică « transfigurare », maximal de sintetică, de simbolică, mergînd pînă la semi-abstractism etc. — regăsim totuși în figurile încă aluziv-figurative obsesia privirii « profunde ». Și în plastica modernă, prestigiul mesajului atît de complex și atît de variat caracterologic al privirii omenești este păstrat. Desigur în forme *foarte epurate;* totuși această epurație, această decantare uneori extremă nu anulează pentru retina exersată, semnificațiile de comunicare plenară, de comuniune omenească, de revelație intimă. Ba uneori, chiar dimpotrivă, cum vom încerca să arătăm cu alt prilej, la Marc Chagall, Picasso, Klee, Modigliani, Kandinsky etc.

Acad. ANDREI OȚETEA: «R E N A Ș T E R E A»

(urmare din pag. 511)

centrismul Renașterii s-a exprimat filozofic, pe lîngă concepția umanistă, în cea despre microcosm și macrocosm, a lui Paracelsus și emulilor săi, precum și în filozofia naturii a unor Telesio, Bruno sau Campanella, acei « mari italieni de la care datează filozofia modernă » cum spune Engels (*Dialectica naturii*, Introducere). Teocentrismul medieval postula transcendența ; antropocentrismul Renașterii e imanentist și duce la panteism. « Rațiunea — spunea Schelling — duce cu necesitate la panteism ». Putem adăuga : și mai departe, de la panteism la materialism, ca de pildă la Spinoza. Tot Engels în același loc scrie despre filozofia Renașterii : « libera cugetare optimistă preluată de la arabi și nutrită de filozofia greacă redescoperită se înrădăcina tot mai mult, pregătind materialismul secolului al XVIII-lea ».

Studiul bogat și temeinic al academicianului Andrei Oțetea a trebuit să-și mărginească aria în folosul aprofundării ; cum era și firesc la un eminent specialist al subiectului, fenomenul italian din Quatro și Cinquecento ocupă aproape totalitatea cărții. Limitarea aceasta care lasă pe dinafară lumea și dramaturgia elisabetană, de pildă, sau secolul de aur spaniol și Renașterea franceză, dă cărții unitate și pregnanță menținîndu-se pe un perimetru exemplar. Succintele incursiuni în alte teritorii europene nu fac decît să urmărească influența și iradiația Renașterii italiene și ca atare nu ies din acest subiect.

Publicarea acestei cărți reprezintă un superior act de cultură.

S P A Ț I U, L U M I N Ă, C U L O A R E

(urmare din pag. 514)

care au nevoie aceste picturi narative. Emakimonourile ignorează perspectiva centrală limitată la un punct unic de observație. Dacă acesta ar fi fost introdus, ar fi rezultat segmentarea în conuri juxtapuse a spațiului pictat, a cărui continuitate ar fi fost astfel întreruptă. Dimpotrivă, domnește aici, cu rare excepții, un strict paralelism al oblicelor, care constituie liniile de profunzime, chiar acolo unde ochiul nostru, obișnuit cu perspectiva « clasică », crede că le vede convergînd. Această metodă îngăduie realizarea unei suprafețe picturale spațioase și deschisă de toate părțile. Ea nu tăgăduiește suprafața, se adaptează cu ușurință mișcării scenelor evocate și nu constituie decît anturajul spațial, intenționat negrănițuit al ansamblului. Și e în același timp un spațiu mișcător, căci este în general deschis și populat cu evenimente ele înșile în mișcare, iar imaginea, dezvoltată de la dreapta la stînga, se desfășoară, sub ochii spectatorilor, continuu și, în principiu, fără limite fixe. În felul acesta, fiecare secțiune este, în același timp, o unitate de formă și semnificație și o tranziție între ceea ce precede și ceea ce urmează în fluxul narativ. Nici o formă a artei picturale nu a reușit să evoce cu această măiestrie continuul spațiu-timp. De unde și puterea cu care emaki-urile au știut să capteze viața și curgerea acesteia în strîmtul spațiu al unui simplu sul de hîrtie sau de mătase. Această concepție este în extremul orient dintre cele mai vechi și datează

din primele veacuri ale erei noastre. Ea a atins un nivel ridicat în China, dar ca artă, de mare măiestrie, a peisajului, în timp ce, doar în Japonia, a devenit narațiune esențial epică sau dramatică ». Am reprodus acest lung fragment pentru a demonstra mai multe lucruri: apariția istorică a genurilor, ansamblurilor expresive, modalităților de figurare a spațiului, de sugerare a timpului, mișcării etc.; rolul determinant al concepțiilor despre lume și viață în structurarea diferențiată a ansamblurilor expresive, importanța, de pildă, a diferențelor dintre creștinismul oriental (bizantin sau rus) și ezoterismele extremorientale în ceea ce privește concepțiile asupra relației dintre om și univers și asupra spațiului pentru structurarea unor modalități diferențiate de sugerare a spațiului; existența unor structurări ale imaginilor care se exclud reciproc, ale unor invariante plastice, cu caracter legic. Păstrînd în memorie cele afirmate despre picturile pe sul extremorientale putem interpreta mai just pluralitatea perspectivă prezentă în operele unor europeni din sec. XV și XVI — italieni ca Antonello da Messina și Benozzo Gozzoli, flamanzi ca Henri Met de Bles și mai cu seamă Pieter Brueghel cel Bătrîn. Mai mult decît cu o pluralitate perspectivă efectivă, avem de aface aici cu o viziune plurioculară care combină perspectiva în zbor de pasăre cu aceea frontală, într-un montaj în cadru și care păstrează, dacă nu un punct central, cel puțin o linie a orizontului. La rîndul lui procedeul a folosit nu ca un exercițiu în sine și pentru sine, formalist, ci ca un mijloc esențial de realizare a unui « peisaj enciclopedic » (cum îl numește Ch. Sterling), aspirație reprezentativă pentru umanismul flamand al veacului al XVI-lea, umanism care investește opera brueghelіană. La fel, altele sînt rădăcinile și finalitățile modalităților de figurare a spațiului folosite în pictura de șevalet și mai cu seamă în cea murală de artiști moderni ca Fernand Léger sau David Alfaro Siqueiros. Perspectiva multiplă și spațiul activ pe care unii ca aceștia se străduiesc să-l sugereze, prin imagine, urmăresc alte scopuri și, în primul rînd, pe acela de a transcrie sentimentul modern al expansiunii energiilor umane. Apoi, la un Siqueiros de pildă, proletarii care, printr-un savant ansamblu de forme abreviate și deformate, parcă ies din perete și înaintează furtunos spre privitor, au o funcție evident mobilizatoare, agitatorică, în cel mai înalt, mai artistic, înțeles al cuvîntului. Și iarăși verificăm astfel felul în care diferențele de orientare, de viziune, de finalitate urmărită cristalizează (bineînțeles și mulțumită progresului reflecției asupra mijloacelor de expresie, a tehnicilor, materialelor etc.), ansambluri și modalități expresive distincte, diferențiate.

Din exemplele date mai sus, într-o succesiune cvasi-cronologică, am putea înțelege și faptul că modalitatea renascentistă de figurare a adîncimii spațiale este istorică și, ca atare, nu trebuie să fie considerată ca un punct terminus, absolutizată. Ea doar aproximează și nu reproduce felul nostru de a vedea. În fond pretenția că ea consemnează însuși felul nostru de a vedea lumea, cade, din momentul în care ne dăm seama că această modalitate perspectivă se întemeiază pe un postulat inexact, fiindcă presupune un singur ochi și încă și acela fix. Or, este un lucru dovedit faptul că « un singur ochi cuprinde un cîmp vizual care cu greu îmbrățișează 150° și vede toate obiectele confundîndu-se în același plan, în timp ce doi ochi îmbrățișează un cîmp vizual de 200° și ne îngăduie să distingem obiectele la dreapta și la stînga și în același timp chiar și puțin îndărătul acestor două laturi, viziunea binoculară permițîndu-ne apoi să apreciem relieful obiectelor și respectivele lor poziții în adîncime ». (Jacques Poliéri). Apoi progresul științific înregistrat în analiza reflectării senzoriale a demonstrat « existența unor interacțiuni permanente între organele de simț » (de ex.: între simțul văzului și simțul kinestezic), precum și faptul că « toate reprezentările noastre despre lumea înconjurătoare, indiferent cît de clare și complexe ar fi ele, se construiesc în ultimă instanță, pe baza acelor elemente care ne sînt date împreună cu mișcările musculare » (A. N. Leontiev: « Despre mecanismul reflectării senzoriale »). Sau, exprimîndu-ne mai laconic, « ochiul imobil este orb, după cum urechea imobilă este astereognostică » (id.). De fapt nu vezi decît ceea ce privești, iar a privi implică mișcarea. De altfel, în epoca noastră, se și încearcă construirea unor noi modalități perspective. Dar să dăm cuvîntul unui alt expert în istoria perspectivei, el însuși perspectivist, Albert Flocon. Fragmentul e extras dintr-un studiu intitulat « Scurtă istorie a perspectivei ». « Dar iată că se multiplică semnele unei lumi vizibile altfel decît prin fereastra strîmtă a renascentiștilor. Perspectiva albertiană, care a intrat atît de bine în obișnuințele noastre vizuale încît pare « firească » și « obiectivă » și interdicția aruncată de arta contemporană peste tot ceea ce atinge posibilitățile raționale ale unei reprezentări spațiale, au împiedicat recunoașterea relativității istorice a oricărei perspective și au frînat punerea la punct și folosirea unor perspective diferite. Spațiul nostru *trăit* (sublinierea noastră) s-a transformat într-un chip considerabil. Viteze, distanțe terestre și intersiderale, radaruri, ecrane panoramice, cîmpuri fotografice de 180° sînt dovezi tangibile. Imaginația rațională a fizicianului a conceput spațiul curb, în care imaginația imaginantă a artiștilor se ciocnește de fereastra cea strîmtă a renascentiștilor. Anumite lucrări ale istoricilor de artă au scos în evidență posibilitățile unei perspective care pleacă mai ales de la *sfera* vizuală: Panofsky, White, Guéry, Francastel, Chastel. Dar nici unul n-a propus o soluție ». (Dar noi cunoaștem totuși rudimente de soluție la care au ajuns empiric unii pictori mexicani moderni, dintre care trebuie să cităm, pe cei care au fost primii: Dr. Atl și O'Gorman. Marile peisaje pictate de Dr. Atl, de imensă amplitudine geografică, de caracter pozitiv sferic, pentru enorma lor bătaie parabolică, în toate direcțiile, sînt obținute prin folosirea a ceea ce pictorul Luis G. Serrano a numit « perspectiva curbilinie » (« în realitate principiul structurii sferice a spațiului în loc de acela al structurii cubice »). La rîndul lui O'Gorman a aplicat în pictura de șevalet « particularitatea panoramică de mare unghiularizare » practicată de Atl).

Reîntorcîndu-ne la studiul cercetătorului francez, acesta rezumă astfel stadiul căutărilor sale: « Autorul acestui articol, în colaborare cu André Barre, propune desenatorilor o perspectivă curbilinie cu cîmp vizual total care va forma obiectul unei viitoare publicații. Era vorba de a pune la punct un sistem practic care constă în dezvoltarea acestei sfere, asamblaj de unghiuri vizuale, problemă imposibil de rezolvat în geometria euclidiană și care să îngăduie toate construcțiile perspectivei centrale. Dimpotrivă, cartografii au elaborat o mulțime de soluții asemănătoare, practic foarte satisfăcătoare, în ceea ce privește diferitele obiective de atins. Această lărgire a spațiului pictural, în care se integrează totalitatea cîmpului vizual, cu o proporționalitate crescută a obiectelor, oricare ar fi situarea lor, are o consecință șocantă pentru obișnuințele noastre vizuale: o mare parte din dreptele reale sînt reprezentate în ea prin curbe. Dar ea suprimă liniile privilegiate precum orizontul, verticalele, orizontalele. Planul tabloului poate lua toate înclinațiile. Spectatorul este independent de « punctul de vedere ». Ea poate integra ceea ce nici o mașină perspectivală nu ar putea să o facă, și anume partea observatorului, vizibilă lui însuși, în planul tabloului. Autorii cred că ea va îmbogăți, prin numeroasele ei posibilități, analiza și reprezentarea lumii vizibile, și că

va da loc la cercetări rodnice ». (Albert Flocon: « Scurtă istorie a perspectivei »). Fără să pronosticăm asupra valorii acestor experiențe, am reprodus acest fragment din textul specialistului pentru a demonstra din nou nu numai caracterul istoric al diferitelor sisteme perspectivale, ci totodată felul în care schimbările intervenite în felul de a înțelege, de a simți și trăi viața, împreună cu progresul intervenit în științele exacte și în tehnică sînt determinante pentru apariția unor noi ansambluri expresive, a unor noi modalități de structurare a imaginilor, a unor noi invariante plastice cu caracter legic.

*

Demonstrația pe care am încercat-o, urmărind evoluția modalităților istorice de reprezentare artistică a spațiului, o putem continua urmărind evoluția altor elemente ale ansamblului expresiv, de pildă aceea a obținerii formelor în pictură. Unul din primele moduri de obținere a formelor în pictură a fost desigur conturarea, spațiile dintre contururile de ansamblu (exterior) și detaliu (adică din interior, ale părților) fiind umplute cu materia colorată întinsă uniform, în manieră linsă, în aplauri. E o manieră cu un vădit caracter grafic, în care culoarea nu are rol funcțional, adică formele nu se iscă din ea. Mai mult adjuvant, culoarea nu este în acest caz înzestrată cu o sarcină afectivă, nu tinde să contribuie la închegarea de atmosfere afective, dar poate, ca în cazul picturii dominate de religie, să fie folosită cu o finalitate simbolizantă, potrivit unui ansamblu prestabilit de convenții, în cadrul cărora s-au fixat cifrurile simbolice ale culorilor (culorile platformelor zigguratelor mesopotamiene, culorile fixate de erminiile din creștinismul oriental pentru picturile murale și icoane, fondul de aur sau de azur din muralismul și pictura de altar din occidentul medieval, culorile mantiilor Madonei și ale lui Isus în aceleași opere, culorile din unele lucrări picturale din India, China, Coreea și Japonia veche, culorile din unele exemplare de pictură precolombiană etc.).

O altă modalitate de obținere a formelor în pictură se întemeiază pe folosirea tehnicii în clar obscur. Grație acestui procedeu, pictorul rezolvă atît problemele sugerării spațiului tridimensional, cît și pe acelea ale sugerării caracterului volumetric al obiectelor și ființelor din realitatea obiectivă. Pentru înțelegerea a tot ceea ce va urma e necesar să atragem atenția că nu există un singur clar obscur și că trebuie să se țină întotdeauna seama de varietățile existente, luîndu-se în considerație chiar și nuanțele prin care se diferențiază. Astfel între Leonardo, Correggio, Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Elsheimer, Rubens, Honthorst, Rembrandt, Crespi, Magnasco, Goya, Daumier etc. nu se poate stabili semnul egal. La unii trecerile de la întuneric la lumină sînt treptate, subtile, pierdute, la alții brusce, lumina și întunericul fiind violent opuse. La unii, la care trecerile sînt lente, întîlnim prezența unor tonuri reci (ca albastrul în « sfumato-ul» davincian), la alții, din aceeași categorie, ele sînt absente. La unii se produce atmosferizarea (adică e sugerată atmosfera luminoasă care îmbăiază în natură formele, îndulcindu-le, în ochii noștri, contururile) apare «anvelopa» (Rembrandt, Magnasco Goya), la alții nu există atmosferă și contururile obiectelor care ies din întuneric sînt tăioase (Caravaggio). În sistemul opozițiilor violente accentul poate cădea pe relief sau pe volumetrie. La unii există indicată o singură sursă de lumină, pe principiul camerei oblonite în care funcționează un singur proiector, ca în presupusele experiențe ale lui Caravaggio, la alții sînt indicate mai multe. De asemenea lumina poate fi figurată ca o emisie continuă (Rembrandt) sau ca una sau mai multe fulgurații care sfîșie dramatic tenebrele, lăsîndu-le totuși stăpînitoare (Tintoretto, Crespi, Magnasco). Dar și în cadrul acestei soluții există diferențieri căci la unii formele se stilizează conform proiecției luminoase care nu scoate la iveală decît unele elemente, unificînd limite articulare, alungind, deformînd, stilizînd (Tintoretto), în timp ce la alții ea le așchiază, ca și cum în interiorul formelor s-ar fi produs o mică deflagrație (Magnasco). Și mai numeroase, adică mai diferențiate sînt gamele cromatice ale diverșilor practicieni ai clar obscurului. Singur Rembrandt schimbă de cîteva ori sistemul cromatic, ajungînd, în faza finală, la o prelucrare în cheie personală a unor palete ale lui Tiziano. Magnasco trece de la o tehnică bazată pe « fulgurație » la un clar obscur de emisie luminoasă mai continuă și sfîrșește într-o factură care prevestește impresionismul. La Goya paletele se schimbă de asemeni, între paleta primului autoportret, la șevalet, cu pălăria pe marginile căreia sînt lumînări aprinse, la aceea din compozițiile pentru San Jose de Calasanz, la aceea din compozițiile de pe pereții « Casei surdului » (« pinturas nigras ») sau la preimpresionista « Lăptăreasă din Bordeaux », diferențele fiind atît de mari încît echivalează cîteodată cu adevărate mutații. La fel de diferită e și regia luminii. La Leonardo succesiunea planurilor de la față spre fund este: lumină, umbră și semiumbră, lumină (« Madona din grotă, Fecioara cu pruncul și Sf. Ana »), la Rembrandt primul plan e luminat, restul pierzîndu-se în tenebre tot mai dense, la Daumier, lumina vine din fund și se pierde pe măsură ce străbate planurile ce urmează spre față (« Drama », « Spălătoreasa », « Compartimentul de clasa doua ») etc., etc. Dar fiecare dintre aceste relații și soluționări specifice ies din dorința comunicării unor conținuturi specifice, dintr-o anumită atitudine față de lume, viață și artă. De asemenea enumerarea noastră, de loc exhaustivă, a putut evidenția existența între diferitele manipulări ale clar obscurului, a unor relații concordante sau antagoniste, pe scurt a unor invariante plastice (expresie asupra lămuririi căreia vom mai insista). Astfel, nu poți recurge doar la o singură sursă de lumină precis indicată și obține în același timp efecte de fulgurație diseminate. Sau, dacă recurgi la fulgurație, nu poți obține în același timp sugerarea sfericității, a volumetriei obiectelor sau o continuitate a planurilor etc., etc. La rîndul lor « luminiștii » (de ex.: Emmanuel de Witte, Carel Fabritius, Pieter de Hoogh, Vermeer din Delft) deși aparțin, ca și practicienii clar obscurului, marii familii a pictorilor care recurg la valorație, nu pot fi considerați clarobscuriști și trebuie diferențiați în același timp între ei. Dacă la unii practicieni ai clar obscurului întîlnim varianta caravagească a opoziției violente dintre lumină și umbră, ne îndoim că la luminiști putem găsi un echivalent. A valora în lumină impune mai curînd treceri treptate, subtile, topite. Și astfel a valora în clar obscur și a valora în lumină (ceea ce André Lhote numește « valorație de pasaj ») e o diferență care produce mai multe consecințe decît ar părea la prima vedere și care, repercutîndu-se asupra celor mai diverse și mai intime elemente componente ale ansamblului expresiv, le structurează mereu diferit, dar niciodată cazual, ci legic.

Dar mai există o cale de sugerare a formelor în pictură care nu e nici aceea a conturării, nici aceea a valorației în clar obscur sau în lumină și care, apărută istoric este deschisă de Paul Cézanne. Descoperirea lui Cézanne nu e nici ea cazuală, ci apărută într-un complex artistic în care reflecția asupra mijloacelor picturii și practica picturală nu mai dădeau — în cadrul unui proces de rupere a formei de conținut, de deflagrație a formei în elemente componente care vor fi absolutizate unul în paguba celorlalte — prioritate luminii, element unificator și obiectiv, ci culorii înțeleasă subiectiv, adică fără referire la natură. Cézanne care considera că « totul este,

mai cu seamă în artă, teorie dezvoltată și aplicată în contact cu natura » și care recunoștea o « logică a artei », pictura constînd, după el, în « sezisarea unei armonii între raporturi numeroase » era de părere că « lumina este un lucru care nu poate fi reprodus, dar trebuie să fie reprezentat prin altceva și anume prin culoare », exclamînd că « a fost foarte mulțumit de sine însuși cînd a descoperit aceasta », adică această posibilitate de echivalare a luminii prin culoare, a reprezentării ei prin raporturi armonice sau contrastante de tonuri calde și reci, care, sugerînd lumina fără să recurgă la valorație, obțineau totodată și forma, punînd capăt acelei crize a formei pe care o generase tehnica picturală impresionistă. Așadar, în locul valorației, armonii și contraste de tonuri calde și reci, modulări orchestrale prin care se obțin, concomitent, impresia de lumină, de spațiu (« caut să redau perspectiva doar prin culoare») și de volum. Astfel formele picturale nu mai sînt obținute prin desenarea contururilor și nici prin desen. Căci, « Desenul și culoarea nu sînt distincte (e bineînțeles vorba de sistemul cézannian și de desen nu în concepția de contur, ci de desen al formelor, de detașare perceptibilă a formelor, n.n.). Pe măsură ce pictezi, desenezi. Cu cît se armonizează mai mult culoarea, cu atît se precizează mai mult desenul. Cînd culoarea și-a atins bogăția, forma și-a atins plenitudinea. Contrastele și raporturile de tonuri, iată secretul desenului și al modeleului ».

Credem că cele spuse au putut evidenția cu claritate că fiecare dintre cele trei căi de obținere a formelor în pictură este exclusivă. Cine le obține prin conturare nu mai poate recurge concomitent la valorația de clar obscur sau în lumină și nici la armonii și contraste de tonuri calde și reci armonizate orchestral. Cine le obține prin valorație etc., etc. (De asemeni cine valorează în clar obscur nu mai poate valora — în una și aceeiași imagine — și în lumină).

Urmărind succedarea modurilor de figurare a spațiului sau de obținere a formelor în pictură, am căutat să demonstrăm caracterul lor istoric, felul în care marile tipuri de soluții se exclud reciproc, etc., pentru a face astfel inteligibile unele dintre legile obiective ale artei în funcțiunea lor. Am putea continua analizînd și alte elemente ale limbajului: compoziția (tipuri de scheme compoziționale), varietățile de punere în pagină, analiza mișcării, relațiile dintre static și dinamic și problemele portretului (generalitate, individualizare, tipizare etc.), dintre degradeurile tonale și senzații și afecte, etc. Dar nu am tins spre o demonstrație pe bază de enumerare exhaustivă de exemple analizate. Iată ceea ce André Lhote înțelege prin invariante plastice. Aceste « constante » apar istoric, adică au fost descoperite istoric. Ele au o existență istorică, adică apar, se răspîndesc mai puțin sau mai mult, prevalează mai mult sau mai puțin timp, dispar, determinate de precise conținuturi și angajări ideologice, estetice, sociale. Există, cu alte cuvinte, o logică artistică. O premisă se desfășoară logic, structurînd ansamblul expresiv, un principiu investește și cristalizează întregul. Premise, principii care vădesc viziuni diferite nu pot coexista în una și aceeași imagine fără ca prin aceasta să nu o arunce în ceea ce elinul înțelegea prin « hibris». Un artist care își imaginează că poate să fie Botticelli, Rembrandt, Vermeer, Corot, Monet și Cézanne în una și aceeași imagine e un iluzionist care nu a înțeles legile obiective ale ansamblului expresiv, iar pe acestea nu le-a înțeles pentru că a rupt forma de conținut, adică a ignorat prima din legile obiective ale artei.

Ceea ce ne apare nouă ca ansambluri diferențiate sînt de fapt constelații de elemente expresive care se deosebesc între ele prin elementul central, adică prevalent și structurant, în jurul căruia gravitează celelalte. Cînd sînt doi sori constelația se sparge, unitatea devine « hibris ». Artistul trebuie să cunoască toate elementele ansamblurilor expresive cele mai diferite și prin asimilare să poată opera cu ele. Dar el trebuie să ajungă, prin frecventarea maeștrilor, la concluzia înțeleaptă că nu poate opera cu toate, în aceeași măsură, concomitent, în una și aceeași imagine. El nu poate folosi contururi, valorație în clar obscur și în lumină, raporturi armonice sau contrastante de tonuri calde și reci în una și aceeași imagine. De fiecare dată sînt elemente prevalente, accente, dozaje și chiar elemente fatal (dar și logic) eliminate. Doar cineva care ignorează total legile obiective ale artei poate pretinde artistului ca acesta să actualizeze, în cadrul aceleiași lucrări, toate elementele posibile ale formei și, mai cu seamă, în aceeași măsură. La rîndul lor aceste constelații structurate în jurul unor centre gravitaționale diferite, aceste prevalențe și accente diverse corespund unor diferite lungimi de undă afectivă, unor nuanțe în înțelegerea lumii, vieții, artei etc., confirmîndu-se încă o dată menționata primă lege obiectivă a artei. Iar înțelegerea greșită pe care am menționat-o mai sus derivă din confuzia destul de frecventă între limbaj și tehnică, confuzie asupra căreia trebuie să insiste analiza noastră tocmai fiindcă spulberarea ei e una din condițiile unei înțelegeri juste a legilor obiective ale artei. Pentru aceasta vom porni de la cele mai simple elemente.

Fiziologii, cei care se ocupă de problemele reflectării senzoriale a realului, artiștii etc. au ajuns să generalizeze anumite observații. Astfel triunghiurile echilaterale sau isoscele, folosite ca scheme compoziționale de pictorii și sculptorii din Quattrocento, dau impresia de echilibru, în timp ce diagonala barocă dă impresia de mișcare, iar verticala, apărută tot la finele sec. XVI dă impresia de înălțime sau de vertij. Culorile calde exaltă, cele reci deprimă, varietățile de albastru sugerează spațiul în adîncime, cele de roșu un spațiu care înaintează, cele de galben o iradiație dinăuntru în afară, cele de albastru din afară înăuntru, etc. și cu toate acestea nimic nu dă mereu aceleași senzații, pentru că, în pictură, nimic nu e singur, ci împreună, într-un context, mai mult sau mai puțin integrat și, funcție (în sens matematic) a ansamblului variază în raport cu el și impresionează în consecință diferit. Dar mai înainte de a examina ansamblurile pe care le presupune pictura, alcătuite dintr-un mare număr de elemente și dintr-o mai deasă plasă de relații și orientate conform unei voințe de a face artă (« Kunstwollen »), să ne oprim asupra unor ansambluri compuse din puține elemente și din puține relații. Astfel dacă mai multe verticale perfect paralele sînt vărgate de diagonale, diagonalele care taie fiecare verticală fiind paralele între ele, dar avînd altă înclinație decît diagonalele paralele care taie celelalte verticale, verticalele nu mai apar ochilor noștri ca paralele. Sau să luăm așa numitul efect Kanisza. Două discuri egal de negre: primul are marginile nu intacte, ci destrămîndu-se spre gri, al doilea le are intacte. Primul ne apare mai deschis ca al doilea. Sau fenomenul de contrast simultan numit și de inducție antagonistă de claritate. Două discuri egal de cenușii: primul se detașează pe cîmp alb, al doilea pe cîmp negru, drept care primul apare mai închis decît al doilea, care apare mai puțin întunecat. Sau fenomenul de egalizare în claritate de suprafață. Un fond uniform cenușiu apare mai deschis cînd e traversat de diagonale albe și mai închis cînd e traversat de diagonale negre. Sau fenomenul de egalizare cromatică de suprafață. Două fonduri de un cenușiu egal și uniform, dar cel traversat de diagonale albastre capătă o tentă albastră, iar cel străbătut de diagonale galbene o tentă galbenă, deși obiectiv amîndouă sînt de un același gri. Și așa mai departe. Dacă în asemenea situații variația e atît de mare e ușor de înțeles ce se petrece în pictură. Pentru că în

pictură întîlnim relații, concordanțe, sau opoziție etc. Pentru că de pildă efectul produs de o culoare variază în funcție de întinderea și grosimea ei (cantitatea generînd acea calitate a culorii pe care Klee o numește greutatea culorii), de forma pe care i-a dat-o pictorul, de orientarea, grosimea, nervozitatea, vigoarea trăsăturii de penel, de faptul dacă este plată, egală, modulată, vibrată, de culorile care o înconjoară, de semnificația simbolică pe care a primit-o într-o civilizație sau alta (în China nu negrul, ci albul e culoarea doliului, deci provoacă în privitor alte asociații), etc. etc. Asta înseamnă că fiecare linie, culoare, tentă, etc, declanșază în privitor, în funcție de ansamblul în care a fost integrată, de orientarea dată acestuia, de efectul dorit de artist, de felul în care înțelege el raportul conținut-formă, etc., mereu alte senzații, sentimente, semnificații, iar lucrurile se complică și au repercuții cvasi infinite și pentru că nu există senzații izolate, ci doar asociații de senzații, de pildă distanța dintre culori fiind înregistrată nu numai ca senzație de culoare, ci concomitent și ca senzație de spațiu.

Dar pentru o mai bună clarificare să luăm un exemplu pe care îl dau mai mulți esteticieni contemporani (marxistul italian Galvano della Volpe în « Critica del gusto », americanul John White în « Nașterea și renașterea spațiului pictural », etc.). Într-o diagramă economică, linia dreaptă indică cantitatea mărfurilor, verticala prețurile și curba care le leagă fenomenul economic în complexul lor. Dar toate aceste linii precum și relațiile dintre ele nu provoacă singure, în noi, decît o constatare vizuală. Deci diagrama economică, ca ansamblu pur grafic, neîntovărășit de legendă, explicație, cifre, nu produce sau nu exprimă valori, idei, O linie descendentă poate să simbolizeze descreșterea producției, a criminalității, a mortalității, etc. Numai corelată cu legenda, explicația, cifrele, ea capătă un sens. Dar aceleași linii, într-o compoziție picturală, să zicem de Giotto, provoacă în mine, prin felul în care sînt integrate într-un ansamblu — adecvat conținutului — cu o anumită orientare filozofică și cu o anumită finalitate estetică, spirituală, etc., emoții, idei, etc. Sau cum rezumă Galvano della Volpe: « În al doilea caz — al semnului vizibil giottesc sau pictural — artistic avem o realitate vizuală care exprimă valori prin capacitățile ei structurale semantice, și, ca atare, prin posibilitatea ei de a face parte dintr-un context semantic organic și deci autonom (artistic), iar în primul caz — al semnului vizibil ca simbol economic științific — avem o vizualizare care doar în abstract e aceeași cu prima, pentru că în concret — adică în concretul gnozeologic al utilizării ei semantice—se descoperă ca un semn vizual lipsit tocmai de capacitățile structural organice ale unui semn vizual și face desigur parte din contexte semantice dizorganice, eteronome, pentru că interdependente cu nenumărate altele, fie tehnico vizuale fie verbale univoce, fie împreună și una și alta (= în speță teorii economice) ». Dar chiar într-un ansamblu vizual de tip artistic, același tip de linie poartă — în funcție de ansamblul și felul în care a fost integrat, finalitatea integrării, orientarea ei, poziția filozofică a artistului — alte valori, exprimă alte sentimente și idei. E suficient să comparăm linia ondulată a formelor din picturile lui Botticelli, cu curbele și contracurbele care apar în morfologia barocă sau cu liniile serpentine din pictura prerafaelită, din secesionism, etc. Deci limbajul nu e comun cu tehnica și elementele lui se valorifică, primesc un sens doar într-un context semantic organic autonom (artistic). Cu alte cuvinte dacă se poate vorbi de limbaje care s-au născut prin ruptură și autonomizare, dintr-o concepție idealistă, iraționalistă, mistică și cu o finalitate în consecință în care, ca atare, vehiculează cu ele toate acestea (o viziune implicînd și comunicînd toate acestea), adică nu pot fi preluate « tale quale » de cel situat pe poziții opuse, de un realist, nu se poate spune că semnele luate separat, puse în anumite realții care nu se constituie ca un context de tipul menționat anterior, observațiile ieșite din analiza lor, din experimentarea unor noi moduri de a le corela, de a le varia, etc. sînt contaminate de idealismul, iraționalul etc. eventual al pictorului care a făcut aceste observații, analize, relații, asemenea unui fiziolog, psiholog experimental, fizician, chimist, cromatolog, tehnolog. A crede într-o asemenea contaminare indelebilă a semnelor sau a corelatelor de semne, înseamnă a cădea în animism.

Dar concluziile lungii noastre analize, ca și aceiea ale unei analize anterioare prin care am încercat să demonstrăm că artistul nu poate să actualizeze toate elemenetele limbajului în una și aceeași lucrare a sa nu ne pot împiedica să recunoaștem fenomenul care s-a produs, de la 1874 încoace, într-un ritm mereu mai precipitat: ruperea formei de conținut, spargerea formei în părți simple, absolutizarea fiecărei părți, un fel de « fisiune » (în sensul fizicei intraatomice) a formei și de absolutizare a unuia sau altuia dintre elemente. La rîndul lor toate acestea s-au petrecut în cadrul unei accentuări a crizei sentimentului realului a evacuării omului din artă, proces spre finele cărui s-a ajuns să se afirme că semnul e conținutul însuși În înțelegerea legilor artei nu ca simple convenții codificate de un spirit subiectivist, arbitrar, ci c realități obiective, nu putem să facem abstracție d fenomenele negative mai sus menționate. Nu e inuti să reproducem observațiile făcute în această problem de criticul italian Giorgio Kaisserlian într-un pătrunzător articol recent, intitulat « Lumină și culoare în pictură ». Urmărind procesul care s-a desfășurat de la impresionism încoace, el scrie: « Senzațiile *en plein air* au o prospețime și o violentă care ne fac să uităm obiectele din care emană. Chiar și Cézanne, care va încerca să impună o ordine geometrizantă senzațiilor *en plein air*, instaurează un discurs în care culoarea asumă mereu mai mare importanță, iar realitatea naturală contează mereu mai puțin. Cézanne solidifică în fond acea lume de culori pure, a primilor impresioniști și o proiectează spre viitor, în loc de a reda glas realității naturale. Aceasta din urmă va conta doar ca pretext, pentru acei discipoli imediați ai lui Cézanne care sînt cubiștii și fovii (fauves). Culoarea cîștigă o deplină individualitate din momentul în care nu mai e constrînsă să se supună controlului realității: ea aspiră la o ordine a ei autosuficientă care va afla o deplină actualizare în abstracționism. E ceea ce se petrece spre 1910. Culoarea va începe să cîștige o totală independență față de realitatea naturală. « Muzicalitatea » picturii asupra căreia au insistat unii patriarhi ai abstracționismului, precum Kandinsky, e mai cu seamă cromatică. Și nu putem uita că el provine tocmai din acel expresionism care se întemeia pe exaltarea datelor coloristice. Nu e greu de individuat în spatele prevalenței datelor coloristice, care reușesc să anuleze prezența umană din pictură, acea criză a culturii moderne care nu mai reușește să confere o rațiune de existență figurii omului... Omul e o imagine contestată și ne preocupă să facem doar pictură. Culoarea dobîndește, dintr-odată, o libertate nelimitată de care pictorul e tentat să abuzeze. Și, într-adevăr, în acești ultimi patruzeci de ani de avangardă, culoarea a fost explorată în toate posibilitățile sale, prin variații de ton ca și prin densitatea materiei din care răsare. Culoarea a devenit un personaj care se strădueşte să înlocuiască omul. În opera pictorului american Rotkho, de exemplu, adesea o singură textură coloristică încărcată cu lumină ajunge să constituie o pictură. În multe opere ale lui Yves Klein o singură textură monocromă (în general

lbastră) respinge chiar și sugerarea luminii. E culoarea lin tub care tinde să aspire la o deplină suveranitate. Din aceste observații ale noastre se poate trage oncluzia că lumina și culoarea, deși sînt amîndouă late ale actului de a picta, nu stau în realitate pe același lan. Lumina e un element unificator al compoziției, are atinge o plenitudine majoră la finele lui Cinquecento și în prima jumătate a lui Seicento, cînd imaginea mului în spiritualitatea lui mai dezvăluită asumă importanță majoră. Culoarea, în schimb, e un nstrument expresiv calificant care atinge o deplină ndividualitate doar în criza modernă a omului și a gurii. Sensul luminii dispare în ultimile exerciții le avangardismului « deschis » care ne oferă opere ereflectante, adică nu și opere care presupun o onstrucție. Am ajuns la un punct extrem al crizei ctului de a picta, cînd acesta renunță chiar și la un ninim de interioritate. Dar experiențele sfîșietoare in vremurile din urmă nu vor fi fost inutile, dacă in carența absolută de a fi pe care ele o manifestă, putea renaște mîine un nou sens al existenței și omului. În această nouă cultură pe care ne e dat o presimțim, lumina și culoarea vor reveni poate servirea sensului celui mai înalt al compoziției, ră a pierde acele cuceriri tehnice pe care le-au utut dobîndi în anii maximei lor libertăți. Aspirăm o nouă ordine mentală și spirituală în care instrumentele gîndirii noastre nu vor mai pretinde să devină tăpîni, ci se vor lăsa înlănțuite la o deplină comunicare ceea ce e mai profund în om.» (Giorgio Kaisserlian. « Luce e colore in pittura »). Am reprodus acest lung fragment pentru că el analizează pregnant o seamă de rupturi specifice modernului, sugerîndu-ne totodată că teoria reflectării rămîne singurul unghi din care putem distinge codificări subiectiviste și afectate de criza sentimentului realului de legi obiective propriu-zise, această distingere putînd la rîndul ei fundamenta și legitima judecățile noastre de valoare.

Analizînd problema legilor obiective ale artei am putut constata cum cristalizările expresive țin seama de felul nostru de a vedea, de mecanismul reflectării senzoriale, al percepției formelor picturale, etc. Dar trebuie să atragem atenția asupra faptului că nu este întotdeauna ușor să distingem percepția vizuală brută de percepția formată prin o frecventare a obiectelor cu caracter artistic. Căci, așa cum se exprimă un cercetător modern, « percepția vizuală brută, dacă cumva există, trebuie să treacă printr-o educare constantă, după criterille artelor și științelor vizuale, dacă vrea să judece obiecte făurite pentru a fi văzute » (Albert Flocon: art. cit.). De altfel înmulțirea nestăvilită a obiectelor în cadrul evoluției social-istorice e sursa inepuizabilă a educării ochiului uman. Și în acest sens se cuvine să reamintim unele afirmații ale lui Marx:« Ochiul a devenit uman cînd obiectul lui a devenit un obiect social uman »... « Pentru ochi obiectul nu e același ca pentru ureche și obiectul ochiului e altul decît cel al urechii »... « Opera artistică crează nu numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru un obiect » (Manuscrisele din 1844). « Toate relațiile omului cu lumea, vederea, auzitul, mirosul, gustul, pipăitul, gîndirea, senzația, voința, acțiunea, iubirea, pe scurt complexul a ceea ce constituie individualitatea sa, există în calitatea lor de « organe sociale » în relația lor *obiectivă*, adică în *relație cu obiectul*, cu însușirea acestuia din urmă, ca însușire a activității umane ». (« Wesenskräfte des Menschen ». « Forțele esenței omului »). (Aici, în traducere, « însușire » e luat nu în sens de calitate, ci — de la a-și însuși — de apropriație, luare în stăpînire). Psihologia și antropologia științifică modernă au dezvoltat consecvent aceste adevăruri descoperite de Marx, subliniind că « dezvoltarea omului se eliberează complet de vechea dependență de inchietabile schimbări biologice transmise pe cale ereditară. Acum sînt doar legile istorico-sociale care diriguesc dezvoltarea omului ». (A. N. Leontiev: « Omul și cultura »). Aceste explicitări ne descoperă că în judecarea problemei legilor obiective ale artei noi trebuie să ținem seama de mecanismul reflectării senzoriale, dar totodată să privim cu multă suspiciune conceptul de percepție vizuală brută, adică primară, pur biologică, neinfluențată în sensul demonstrat de Marx. De asemeni cele arătate mai sus demonstrează că legile obiective ale artei nu sînt date într-un număr fix, imuabil. Creația de obiecte artistice descoperă în același timp noi relații, ansambluri expresive, structuri și legi obiective ale artei.

SOMMAIRE

GH. COSMA: Ion Gr. Popovici 477

D. SÎRBU: La plastique du spectacle au théâtre des marionnéttes 488

L'Acad. G. OPRESCO: Max Arnold 492

CAMILIAN DEMETRESCO: La peinture d'instinct et ses limites 494

D. DANCO: Cinq générations d'artistes populaires dans la commune de Laz 498

N. ARGINTESCO-AMZA: La psychologie du regard dans le portrait à partir de la Renaissance jusqu'à nos jours 504

Livres et revues d'art

AL. PALEOLOGU: « La Renaissance » par l'acad. A. Oțetea 510

OCTAVIAN BARBOSA: « Galerie des arts » 512

Etudes

EUGEN SCHILERU: Espace, lumière, couleur.......... 513

Expositions

MARIN MIHALACHE: L'Exposition d'art plastique coréen 515

IONELA MANOLESCO: L'art décoratif tchéque...... 517

PETRE OPREA: Dan Hatmanu 519

Geta Costin Crăciun 520

N. DELAPORT: Marin Iorda 521

GH. C.: Gh. Coman et Ovidiu Paștina 522

EXPLICATION DES IMAGES

Couverture I: Ion Gr. Popovici: Victoire — plâtre patiné

Couverture IV: Le Théâtre Țăndărică: « Le chemin du poivre »

ION GR. POPOVICI: Projet de monument — gouache 476

ION GR. POPOVICI: Autoportrait — plâtre patiné .. 477

ION GR. POPOVICI : La Libération (étude pour le monument « Griviţa » — encre de Chine) ... 478
ION GR. POPOVICI : Portrait — plâtre patiné ... 479
ION GR. POPOVICI : Nue assis — plâtre patiné ... 480
ION GR. POPOVICI : Nue — encre de Chine et aquarelle 481
ION GR. POPOVICI : Nue incliné — encre de Chine et gouache ... 481
ION GR. POPOVICI : Nue assis — gouache ... 482
ION GR. POPOVICI : Nue assis — gouache ... 482
ION GR. POPOVICI : Le philosophe Papanian — pierre 483
ION GR. POPOVICI : Niobé — plâtre patiné ... 484
ION GR. POPOVICI : Projet pour le monument « La Victoire » — crayon et charbon ... 485
ION GR. POPOVICI : Projet pour un relief monumental charbon et gouache ... 485
ION GR. POPOVICI : Le bain — gouache ... 486
ION GR. POPOVICI : Nue — encre de Chine ... 486
ION GR. POPOVICI : Nue assis — gouache ... 487
Le théâtre Central des Marionnettes de Sofia — « L'horloger » ... 488
Le Théâtre Central des Marionnettes de Sofia — « L'horloger » ... 488
Le Théâtre « Ţăndărică » — « Les trois épouses de Don Cristobal » ... 488
Le Théâtre des Marionnettes de Craiova — « Les poupées de Michelle » ... 489
Le Théâtre « Pantopuck and Violet » de Londre ... 490
Le Théâtre des Marionnette d'Alba-Iulia — « En haut, toujours plus haut » ... 490
La Compagne Philippe Genty de Paris — « Les Farfadets » 491
Le Théâtre des Marionnettes de Stockholm — « Le Roi Ubu » ... 491
MAX ARNOLD : Tête d'un juif — huile ... 492
MAX ARNOLD : Paysage de Balcic — aquarelle ... 492
MAX ARNOLD : Pont à Florence — aquarelle ... 493
SEURAT : La Grande Jatte (espéce de vase rond) — (détail) — huile ... 494
HENRI ROUSSEAU : Malakoff, les poteaux télégraphiques — huile ... 495
HENRI ROUSSEAU : Etude pour Malakoff, les poteaux télégraphiques ... 495
HENRI ROUSSEAU : Le Moulin d'Alfort — huile ... 496
HENRI ROUSSEAU : Etude pour le Moulin d'Alfort ... 497
Le peintre d'icônes Ilie Poienaru ... 498
Le peintre d'icône Ilie Poienaru II ... 498
ILIE POIENARU : Le Jugement dernier — peinture sur verre ... 499
ILIE POIENARU II : Saint Elié — peinture sur verre ... 500
PARTENIE POIENARU : (attribué à lui) : Adam et Eve — peinture sur verre ... 501
ILIE POIENARU I : La Madone lamentable — peinture sur verre ... 501
ILIE POIENARU : Le Dimanche des Fleurs — peinture sur verre ... 502
ILIE POIENARU : La Cène — peinture sur verre ... 503
Centre des peintres d'icônes de Laz : La Madone, jeune Impératrice — peinture sur verre ... 503
ALBRECHT DÜRER : Le portrait de Dürer — huile ... 504
MEMLING : L'homme avec la flèche — huile ... 505
RUBENS : Le chapeau de poil — huile ... 505
VAN GOGH : Autoportrait — huile ... 506
ŞTEFAN LUCHIAN : Autoportrait — huile ... 506
ION ANDREESCO : Autoportrait — huile ... 508
N. N. TONITZA : Autoportrait — huile ... 509
PICASSO : Le portrait de Madame Gertrude Stein — huile ... 509
TIZIAN : Le portrait de Pietro Aretino — huile ... 511
HANS HOLBEIN JEUNE : Erasmus — huile ... 511
KIM CER GAN : Le drapeau Républicain ... 515
TEN EN MAN : Paysage de la montagne de Kimgansan .. 515
TEN FEN UN : Qui est le plus haut? ... 516
MÁRIA KRÁLOVÁ : Dantelle ... 517
Céramique de Jihotvar ... 517
MARIA KRÁLOVÁ : Dantelle ... 518
K. HANSER : Chandelier en céramique ... 518
DAN HATMANU : Canicule à Sevres — huile ... 519
DAN HATMANU : L'obsession de l'absinthe (Moulin Rouge) — huile ... 519
GETA COSTIN CRĂCIUN : Cactiers — huile ... 520
GETA COSTIN CRĂCIUN : Portrait ... 520
MARIN IORDA : Victor Ion Popa (1938) ... 521
MARIN IORDA : Paysage ... 521
GHEORGHE COMAN : Paysanne — charbon ... 522
OVIDIU PASTINA : Paysan — pastel ... 522

СОДЕРЖАНИЕ

Г. КОСМА. Ион Гр. Попович ... 477
И. Д. СЫРБУ. Пластика спектакля кукольного театра ... 488
Акад. Г. ОПРЕСКУ. Макс Арнольд ... 492
КАМИЛИАН ДЕМЕТРЕСКУ. Живопись инстинкта и ее пределы ... 494
Д. ДАНКУ. Пять поколений народных художников коммуны Лаз ... 498
Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА. Психология взгляда в портретах от Возрождения до наших дней .. 504

Книги и журналы по искусству

Ал. ПАЛЕОЛОГУ. «Возрождение» проф. А. Оцетя .. 510
ОКТАВИАН БАРБОСА. « Galerie des arts » ... 512

Этюдъ

ЭУДЖЕН СКИЛЕРУ. Пространство, свет, краски 513

Выставки

МАРИН МИХАЛАКЕ. Выставка корейского изобразительного искусства ... 515
ИОНЕЛА МАНОЛЕСКУ. Чешское декоративное искусство ... 517
ПЕТРЕ ОПРЯ. Дан Хатману ... 519
Джета Костин Крэчун ... 520
Н. ДЕЛАПОРТ. Марин Иорда ... 521
Г. КОСМА. Г. Коман и Овидиу Паштина ... 522

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

На первой странице обложки. ИОН ГРИГОРЕ ПОПОВИЧ. Победа. Тонированный гипс
На четвертой странице обложки. Международный фестиваль кукольных театров (Театр « Цэндэрикэ »)
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Проект памятника. Гуашь 476
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Автопортрет. Тонированный гипс ... 477
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Освобождение (проект памятника «Гривица»). Тушь ... 478
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Портрет. Тонированный гипс 479
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, сидя. Тонированный гипс ... 480
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура. Тушь и акварель ... 481
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, нагнувшись. Тушь и гуашь ... 481
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, сидя. Гуашь ... 482
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, сидя. Гуашь ... 482
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Философ Папаниан. Камень 483
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Ниобея. Тонированный гипс 484
ИОН ГР. ПОПОВИЧ. Проект памятника «Победа». Карандаш и уголь ... 485

[И]ОН ГР. ПОПОВИЧ. Проект монументального рельефа. Уголь и гуашь 485
[И]ОН ГР. ПОПОВИЧ. Баня. Гуашь 486
[И]ОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура. Тушь 486
[И]ОН ГР. ПОПОВИЧ. Обнаженная фигура, сидя. Гуашь 487
[Ц]ентральный кукольный театр «Часовщик» в Софии 488
[Ц]ентральный кукольный театр «Часовщик» в Софии 488
[Т]еатр «Цэндэрикэ». «Три жены дона Кристобалда» 488
[К]укольный театр в Крайове. «Игрушки Михаэлы» 489
[Л]ондонский театр «Pantopuck and Violet» 490
[К]укольный театр в Алба-Юлия. «Все выше и выше» 490
[П]арижская компания Филипп Женти. «Домовые» 491
[С]токгольмский театр марионеток. «Король Убу» 491
[М]АКС В. АРНОЛЬД. Голова еврея. Масло 492
[М]АКС В. АРНОЛЬД. Бальчик. Пейзаж. Акварель 492
[М]АКС В. АРНОЛЬД. Мост во Флоренции. Акварель 493
[С]ЕРАТ. Круглый сосуд (деталь). Масло 494
[А]НРИ РУССО. Телеграфные столбы. Масло 495
[А]НРИ РУССО. Этюд к телеграфным столбам 495
[А]НРИ РУССО. Мельница в Альфорте. Масло 496
АНРИ РУССО. Пейзаж. Этюд для мельницы в Альфорте 497
Илие Поеиару. 498
Илие Поенару II. 498
ИЛИЕ ПОЕНАРУ. Страшный суд. Живопись на стекле 499
ИЛИЕ ПОЕНАРУ II. Св. Илья. Живопись на стекле 500
ПАРТЕНИЕ ПОЕНАРУ. Атрибут к «Адам и Ева». Живопись на стекле 501
ИЛИЕ ПОЕНАРУ II. Скорбящая Богоматерь. Живопись на стекле 501
ИЛИЕ ПОЕНАРУ. Цветоносное воскресенье. Живопись на стекле 502
ИЛИЕ ПОЕНАРУ. Тайная вечеря. Живопись на стекле 503
Центр живописи в Лазе. Царица Борогодица. Живопись на стекле 503
АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР. Портрет Дюрера. Масло 504
МЕМЛИНГ. Человек со стрелой. Масло 505
РУБЕНС. Соломенная шляпа. Масло 505
ВАН ГОГ. Автопортрет. Масло 506
ШТЕФАН ЛУКИАН. Автопортрет. Масло 506
ИОН АНДРЕЕСКУ. Автопортрет. Масло 508
Н. Н. ТОНИЦА. Автопортрет. Масло 509
ПИКАССО. Портрет Гертруды Штейн. Масло 509
ТИЦИАН. Портрет Пьетро Аретино. Масло 511
ГАНС ГОЛБЕЙН МЛАДШИЙ. Эразм. Масло 511
КИМ ЧЕР ГАН. Республиканский флаг 515
ТЭН ЭН МАН. Пейзаж в горах Кимгансан 515
ТЭН ФЭН УН. Кто выше? 516
МАРИЯ КРАЛОВА. Адам и Ева 517
Керамика в Жихотваре 517
МАРИЯ КРАЛОВА. Мальчик с птицами 518
К. ХАНЗЕР. Керамический подсвечник 518
ДАН ХАТМАНУ. Зной. Масло 519
ДАН ХАТМАНУ. Злоупотребление алкоголем (Мулен Руж). Масло 519
ДЖЕТА КОСТИН-КРЭЧУН. Кактусы. Масло 520
ДЖЕТА КОСТИН-КРЭЧУН. Портрет 520
МАРИН ИОРДА. Виктор Ион Попа (1938) 521
МАРИН ИОРДА. Дом на окраине (1939) 521
ГЕОРГЕ КОМАН. Крестьянка. Уголь 522
ОВИДИУ ПАШТИНА. Крестьянин. Пастель 522

Redacţia revistei: Constantin Mille 5—7—9, telefon 13.75.61. *Abonamente:* Lei 102 pe 6 luni — lei 204 pe 12 luni
Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică » Calea Şerban Vodă 133—135, Bucureşti

59

ABONAMENTE LA ARTA PLASTICĂ PE ANUL 1966 SE POT FACE LA UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI — BUCUREȘTI, CALEA VICTORIEI 155

INSTITUȚII: LEI 204 PE 12 LUNI

INDIVIDUALE: LEI 180 PE 12 LUNI

CONT VIRAMENT: 071020 D.O.B.

40 541

Lei 15